



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2016

Elementi psicoanalitici nel romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante

Tiziana Lombardo

Tiziana Lombardo - 2016 - Elementi psicoanalitici nel romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÀ DI LOSANNA

FACOLTÀ DI LETTERE

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en italien

ELEMENTI PSICOANALITICI NEL ROMANZO
***MENZOGNA E SORTILEGIO* DI ELSA**
MORANTE

di

Tiziana Lombardo

Sotto la direzione del Professor Niccolò Scaffai

Sessione di giugno 2016

Boola

Indice

1. Introduzione	1
2. La psicoanalisi nella cultura e letteratura italiana del Novecento	7
2.1 <i>Diffusione della psicoanalisi nella cultura italiana</i>	8
2.2 <i>L'ingresso di Freud nella letteratura italiana</i>	12
2.2.1 Trieste e l'influenza freudiana: Italo Svevo e Umberto Saba	14
2.2.2 Roma e l'influenza freudiana: Carlo Emilio Gadda e Alberto Moravia	17
2.2.3 Il caso di Elsa Morante	19
2.3 <i>Paragone tra Elsa Morante e gli altri scrittori sotto influenza freudiana</i>	21
2.3.1 Elsa Morante e Italo Svevo	21
2.3.2 Elsa Morante e Umberto Saba	23
2.3.3 Elsa Morante e Alberto Moravia	25
3. <i>Menzogna e sortilegio</i>: elementi strutturali e narratologici	29
3.1 <i>Rapporto tra autore e narratore</i>	30
3.1.1 Elsa Morante e Elisa De Salvi: figure legate o autonome?	38
3.2 <i>La figura di Elisa : tra eterodiegesi e omodiegesi</i>	41
3.2.1 Il processo dell'elaborazione secondaria	44
3.3 <i>La temporalità del romanzo</i>	46
3.3.1 Elisa e la tendenza al controllo: la questione della durata nel racconto	48
3.3.2 Coazione a ripetere: la questione della frequenza nel racconto	52
3.3.3 I personaggi di <i>Menzogna e sortilegio</i> sotto l'impresa di Thanatos	57
3.3.3.1 Anna	57
3.3.3.2 Francesco	58
3.3.3.3 Edoardo	59
3.3.3.4 Rosaria	61
4. Il desiderio triangolare: applicazione ai personaggi di <i>Menzogna e sortilegio</i>	63
4.1 <i>Casi di mediazione esterna</i>	66
4.2 <i>Casi di mediazione interna</i>	68
4.3 <i>Un caso di «scivolamento» del desiderio: il rapporto Edoardo-Francesco</i>	72
4.4 <i>Il contagio del desiderio</i>	73
4.4.1 Il caso della follia: Anna e Concetta	74
4.4.2 Il caso del narcisismo: Anna ed Edoardo	76
4.5 <i>Triangoli a catena e rapporti schiavo-padrone tra i personaggi</i>	81
4.5.1 La deviazione della trascendenza	86
4.5.2 La tendenza al masochismo	88

5. L'anello adorno di un diamante e di un rubino: oggetto feticcio	93
5.1 <i>Percorso dell'anello in Menzogna e sortilegio</i>	94
5.2 <i>L'anello oggetto feticcio</i>	97
5.2.1 L'oggetto feticcio: definizioni	98
5.2.2 Anna e l'anello	100
5.2.3 Rosaria e l'anello	105
5.3 <i>L'anello tra Eros e Thanatos</i>	107
6. Conclusione	109
7. Glossario psicoanalitico	117
8. Bibliografia	125

1. INTRODUZIONE

Menzogna e sortilegio, il primo romanzo scritto da Elsa Morante, è un libro che sorprende: fuori dai movimenti letterari più in voga del Novecento, non si può ricondurre né al filone surrealista, né a quello esistenzialista, e ancora meno a quello neorealista. Quando viene pubblicato per la prima volta nel 1948, la critica rimane sconcertata da questo testo che sembra provenire da un'altra epoca: scritto con tale drammaticità da trasformare una semplice cronaca familiare in tragedia epica, elaborato senza fare il minimo riferimento ai recenti sconvolgimenti sociali, politici ed economici portati dalla Seconda Guerra Mondiale, il romanzo non somiglia a nessun'altra opera della letteratura italiana contemporanea. Pochi sono gli studiosi che ne riconoscono immediatamente il valore. Per molti, *Menzogna e sortilegio* è a prima vista un testo eccessivo, in tutto: nel contenuto, nello stile e anche nella lunghezza (più di settecento pagine). Tanti deplorano il carattere artificioso della lingua¹, che appesantisce l'opera e la priverebbe della sua spontaneità². La scrittura manca di rigore³, la storia raccontata ha qualcosa di caricaturale, di innaturale⁴ e, infine, l'impianto generale del libro è di sapore troppo classico. Insomma, in questo primo tentativo morantiano, c'è troppa "menzogna" e troppo "sortilegio". Grazia e bellezza sono sacrificate in favore di un tono ampolloso ed enfatico.

Le figure che difendono il romanzo sin dall'inizio sono poche, ma di altissimo calibro: tra di loro, Giacomo Debenedetti (1901–1967) e György Lukács (1885–1971). Il primo, secondo Elsa Morante stessa, è l'unico ad aver realmente intuito il significato del libro⁵. Il testo viene da lui definito una «ricca opera di gioielleria», che si presenta qualche parentela con il romanzo ottocentesco, ma che nello stesso tempo reinventa costantemente gli antichi modelli⁶. Il grande filosofo ungherese, invece, considera né più né meno *Menzogna e sortilegio* come «il più grande romanzo italiano moderno»⁷.

¹ BELLONCI, G., *Elsa e i suoi critici*, «Il giornale d'Italia», 24 marzo 1949.

² FALQUI, E., *Tra racconti e romanzi del Novecento*, Messina, D'Anna, 1950, pp. 218-22.

³ DE ROBERTIS, G., *I sortilegi di Elisa*, «Tempo» (settimanale), 1948.

⁴ PANCRAZI, P., *Fantasia e sortilegio della Morante*, in *Scrittori d'oggi*, vol. V, Bari, Laterza, 1950, pp. 95-100.

⁵ *Cronologia*, a cura di CECCHI, C. e GARBOLI, C., in *Opere*, Milano, Mondadori, vol. I, 1988, p. XLIV.

⁶ B.S., *Menzogna e sortilegio*, «L'Unità», 18 agosto 1948.

⁷ Citazione tratta da GIUNTOLI LIVERANI, F., *Prefazione*, in *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 1-2.

A poco a poco, si assiste a una sostanziale rivalutazione della prima esperienza romanzesca morantiana. Grazie al sopravvenire di una nuova generazione di studiosi e di intellettuali, *Menzogna e sortilegio* viene analizzato sotto una luce nuova, più entusiasta di prima. Si rivelano ora le caratteristiche fondamentalmente moderne del romanzo: lo statuto complesso della narratrice Elisa De Salvi, l'incertezza costante riguardo alla sua attendibilità, l'impenetrabilità perturbante della frontiera tra verità e menzogna, la ricorrente ambiguità che disorienta il lettore⁸,... Si loda anche l'acutezza con la quale la Morante ha saputo sviluppare la psicologia dei suoi personaggi, così come il ruolo attivo che ha attribuito al lettore, il quale assume una responsabilità capitale nello svolgersi del racconto: scoprire la verità nascosta dietro l'illusione e l'artificio⁹.

Soprattutto, si sottolinea in che modo la Morante ha saputo mostrarsi aggiornata, appoggiandosi su teorie scientifiche che non erano ancora pienamente penetrate in Italia a quei tempi, come la psicoanalisi. I critici realizzano difatti che la teoria freudiana è da considerarsi una chiave d'interpretazione fondamentale per capire i pieni significati del testo. Da allora, i concetti psicoanalitici all'opera nel romanzo vengono progressivamente messi in avanti: ad esempio, si parla di complesso edipico nelle relazioni figli-genitori¹⁰, di romanzo familiare per qualificare l'atteggiamento di Elisa nei confronti dei propri parenti¹¹, ma anche di trauma infantile, di nevrosi¹², di ereditarietà della malattia¹³ e di formazione reattiva¹⁴. Gli studiosi che accennano a questi elementi diventano presto numerosi: tra i più importanti, si possono citare Emanuella Scarano, Marco Bardini, Giovanna Rosa, Francesca Giuntoli Liverani, Laura Lazzari, Stefania Lucamante, Carlo Sgorlon e Giovanni Venturi.

⁸ *Ivi*, p. 5.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ LAZZARI, L., *Le relazioni madre-figlia e madre-figlio in due romanzi di Elsa Morante: "La Storia" e "Menzogna e sortilegio"*, « Versants » (2006), 52, pp. 229-59.

¹¹ SCARANO, E., *La « fatua veste » del vero*, in AA. VV., *Per Elisa. Studi su « Menzogna e sortilegio »*, Pisa, Nistri Lischi, 1990 ; ROSA, G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (poi Net 2006), pp. 9-103.

¹² GIUNTOLI LIVERANI, F., *op. cit.*, pp. 9-62.

¹³ SCARANO, E., *op. cit.*, pp. 109-14.

¹⁴ ROSA, G., *op. cit.*, p. 12.

Tuttavia, questo tema è lungi dall'essere esaurito. I diversi interpreti che si sono impegnati nella lettura di *Menzogna e sortilegio* non hanno ancora pienamente sfruttato tutte le possibilità che la dottrina psicoanalitica offre. I loro riferimenti rimangono abbastanza generali e non si è finora entrati in un'analisi approfondita del romanzo in chiave freudiana. Da questa constatazione è nato l'oggetto di questa tesi. Di fronte all'insufficienza delle informazioni in questo campo, si è voluti entrare in un esame più preciso del romanzo alla luce della teoria freudiana. In che modo quest'ultima si manifesta concretamente all'interno del romanzo? Quali sono gli elementi di *Menzogna e sortilegio* che possono dirsi ispirati alla psicoanalisi? Quali erano le conoscenze della Morante a questo riguardo e in quale misura ha coscientemente usato le idee di Sigmund Freud per dare sostanza alla sua opera? Ecco le domande alle quali si darà risposta in questo lavoro. L'obiettivo di questa tesi è dunque doppio: da una parte, approfondire gli aspetti già evidenziati da altri autori, ma anche proporre nuove piste da indagare, arricchendo il quadro delle interpretazioni possibili del testo.

A questo fine, si è rivelata funzionale la divisione di questo lavoro in quattro capitoli principali, che vanno, per così dire, dal "macroscopico" al "microscopico"; ovvero, dagli elementi contestuali generali agli aspetti particolari di *Menzogna e sortilegio*.

Nel primo capitolo, si discuterà dello statuto della dottrina psicoanalitica nella cultura e letteratura italiana del Novecento: nel momento della stesura del romanzo, qual era la posizione della teoria freudiana all'interno della società? La psicoanalisi era già diffusa e accettata nella cultura o era, al contrario, oggetto di resistenze? Si parlerà anche del modo in cui le idee di Sigmund Freud sono penetrate nella letteratura dell'epoca, così come degli autori più importanti che si sono ispirati alla psicoanalisi per elaborare le loro opere. In questo quadro generale, si situerà il romanzo di Elsa Morante: si vedranno i punti di contatto della nostra autrice con gli altri scrittori rilevanti del Novecento, ma anche, e soprattutto, le sue differenze rispetto alla maggioranza, le quali ci permetteranno di intuire il suo carattere unico e la sua originalità.

Dopodiché, si entrerà nel vivo dell'argomento attraverso un'analisi dettagliata della struttura narratologica del racconto. In questo capitolo, saranno abordati tutti gli aspetti che riguardano la "cornice" del testo: in un primo tempo, si osserverà il rapporto che la nostra autrice intrattiene con la sua narratrice, per poi soffermarci più attentamente sulla figura di Elisa De Salvi. Le nostre considerazioni ci permetteranno di sottolineare le contraddizioni e i lapsus della narratrice, i quali ci riveleranno la sua fondamentale inattendibilità. Infine, ci soffermeremo sulla temporalità del

romanzo, e più particolarmente sulle questioni della durata e della frequenza nel racconto. Questi diversi aspetti ci faranno entrare in interpretazioni psicoanalitiche sulla dinamica tra Eros e Thanatos che sottende l'intera opera, e soprattutto la vita di ogni personaggio.

I due capitoli successivi tralasceranno queste considerazioni sugli aspetti strutturali e narratologici per entrare nel contenuto vero e proprio del romanzo. Daranno anche l'opportunità di addentrarci in interpretazioni inedite di *Menzogna e sortilegio* alla luce della teoria psicoanalitica.

Il terzo capitolo sarà dedicato a un'analisi approfondita del sistema dei personaggi. Ad aiutarci si rivelerà capitale la famosa teoria antropologica sviluppata da René Girard sul desiderio mimetico. I fenomeni di triangolazione percepibili nelle relazioni tra i diversi protagonisti della storia ci permetteranno di fare emergere fenomeni a connotazione tipicamente psicoanalitica in *Menzogna e sortilegio*: l'omosessualità, l'alienazione, la nevrosi, i disturbi ossessivi o ancora il narcisismo. Ma soprattutto, la teoria girardiana sarà lo spunto per scoprire lo schema di base sul quale si modella la condotta di tutti i personaggi: vale a dire una dinamica intimamente sadomasochistica, per cui ogni protagonista si rivelerà essere allo stesso tempo padrone e schiavo di qualcuno. Queste relazioni contraddittorie, queste tensioni permanenti tra due poli solitamente opposti, saranno alla radice del male di cui soffrono tutti gli eroi della storia, cioè la loro perenne insoddisfazione, la loro condanna al fallimento perpetuo e l'impossibilità per loro di trovare pace nella realtà.

Infine, il quarto e ultimo capitolo si incentrerà su un aspetto molto particolare di *Menzogna e sortilegio*: il sistema degli oggetti. La nostra analisi si soffermerà più specificamente su un oggetto che svolge un ruolo fondamentale nella dinamica del racconto e che ricorre ripetutamente lungo le settecento pagine del romanzo, sia perché appare e scompare più volte improvvisamente, sia perché passa dalle mani di una protagonista all'altra: l'anello adorno di un diamante e di un rubino. Questo gioiello, come vedremo, è portatore di una simbologia capitale per le figure femminili del romanzo ed è anch'esso ricongiungibile a un fenomeno tipicamente psicoanalitico. In effetti, si dimostrerà come questo cerchietto svolga la funzione di oggetto feticcio all'interno del racconto. Si osserverà anche in che modo quest'ultimo rinchioda, nella sua piccolezza, la tensione tra Eros e Thanatos alla quale sono eternamente sottomessi tutti i protagonisti della storia.

2. LA PSICOANALISI NELLA CULTURA E LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

La diffusione della dottrina psicoanalitica in Italia ha conosciuto uno sviluppo che, oltre ad essere stato piuttosto lento e timido, è anche stato tardivo rispetto a quello che si è osservato negli altri paesi europei. In effetti, mentre stati come l'Inghilterra, la Germania e la Francia hanno visto la psicoanalisi penetrare nella loro cultura e letteratura sin dai primi decenni del ventesimo secolo, in Italia solo a partire dagli anni Cinquanta si può parlare di una presenza davvero indiscussa della psicoanalisi presso la cultura di livello medio. Per molti anni, la grande maggioranza degli intellettuali italiani ha drasticamente rifiutato di accogliere le idee e le dottrine sviluppate da Sigmund Freud (1856-1939). Questo disinteresse profondo nei riguardi della psicoanalisi nella società italiana trova la sua spiegazione in quattro fattori principali che sono stati evidenziati da Michel David nel suo volume *La psicoanalisi nella cultura italiana*¹⁵. Nelle pagine che seguono, li riassumerò brevemente in modo da dare un'idea dell'atteggiamento complessivo dell'Italia nei confronti delle teorie freudiane al momento della stesura di *Menzogna e sortilegio* (1948).

Il primo fattore di resistenza è dovuto alla co-presenza di due correnti opposte tra di loro ma che si accomunano nella loro condanna (anche se per ragioni diverse) delle tesi psicoanalitiche: il lombrosismo di discendenza positivista da un lato e il neoidealismo di Benedetto Croce (1886-1952) e Giovanni Gentile (1875-1944) dall'altro. Secondo la scuola medico-antropologica di Cesare Lombroso (1836-1909), l'essere umano trova la sua spiegazione nelle sue determinazioni strettamente biologiche e organiche. Per esempio, un criminale è tale proprio perché possiede delle caratteristiche anatomiche e fisiologiche determinate che spiegano la sua appartenenza alla categoria dei delinquenti¹⁶. Insomma, per un movimento che indaga l'uomo quasi esclusivamente sotto l'aspetto anatomico, si capisce perché le teorie freudiane, basate su inchieste psichiche e su spiegazioni che danno il primato all'inconscio, siano facilmente considerate irrazionali, non scientifiche e persino assurde.

¹⁵ DAVID, M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, terza edizione riveduta e ampliata, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

¹⁶ Encyclopaedia Universalis, *LOMBROSO Cesare (1836-1909)*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cesare-lombroso/>, consultato il 26.09.2015.

La seconda corrente, quella del neoidealismo, è diametralmente opposta alla prima, poiché mira appunto a emarginare dal panorama culturale italiano le discipline scientifiche e progressiste per opporvi il predominio dei valori “ideali” e spirituali¹⁷. Secondo Croce e Gentile, in effetti, la realtà non sta nel mondo materiale, ma nello spirito. I due filosofi si schierano risolutamente contro le tendenze materialiste e marxiste, preferendo eleggere lo spirito a unica filosofia possibile¹⁸.

In breve, la psicoanalisi non può trovare posto in Italia per ragioni semplici: per gli uni, non è considerata abbastanza scientifica, mentre per gli altri lo è troppo.

Una seconda ragione che può spiegare la difficoltà che ha avuto il freudismo a penetrare in Italia è la presenza del fascismo (1922-1943), proprio durante il ventennio in cui la psicoanalisi s’infiltrava nelle altre culture del mondo. Non è difficile immaginare perché gli ideali fascisti non corrispondono alle teorie psicoanalitiche: durante il famoso ventennio, si è esageratamente insistito su quello che David chiama la “sanità latina”. L’uomo latino, italiano, è necessariamente “sano” e “normale” perché la terra in cui vive, l’Italia, «è la natura, la terra del paganesimo ove i corpi giuocano innocenti, e formicolano i bambini, l’Eden che non conosce la nebbia e l’inverno; la pioggia vi cade solo per cancellare la peste demoniaca e i vulcani sono innocenti vaporiere. [...] l’Italia è anche la culla della cultura, del trionfo dell’arte sulla natura, della virtù, dell’uomo»¹⁹. In poche parole, l’ideologia fascista, che esalta il primato italiano e la superiorità della razza latina, non può concepire come accettabile né possibile l’adulterio, l’infanticidio, l’alcolismo, la nevrosi, i vizi, la delinquenza, l’omosessualità, insomma tutte quelle “patologie” umane evidenziate da Freud. Per di più, non si deve dimenticare che Freud era di origine ebraica, il che era, com’è ovvio, un fattore di ripulsa potente in questo periodo storico segnato da una delle campagne razziali più feroci e crudeli che si siano conosciute. Come scrive Musatti (1897-1989): «Il razzismo germanico, di cui quello nostrano era una filiazione diretta, trattava la psicoanalisi da *Judenwissenschaft*, da scienza giudaica, e aveva condannato a un non sempre metaforico rogo le opere di Freud e dei suoi discepoli. In Germania, e poi nei paesi che ne seguirono l’esempio, i pochi medici che continuarono

¹⁷ Zanichelli online per la scuola, *Il rapporto fra intellettuali e fascismo. I manifesti di Croce e Gentile*, http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-3/pdf-online/tema-fascismo_manifesti.pdf, consultato il 26.09.2015.

¹⁸ Homolaicus, *La filosofia italiana e il neoidealismo di Croce e Gentile*, <http://www.homolaicus.com/teorici/croce/croce.htm>, consultato il 03.02.2016.

¹⁹ DAVID, M., *op. cit.*, p. 15.

a fare della psicoanalisi, o gli studiosi costretti a parlarne in opere scientifiche, dovevano chiamarla con un nome diverso, giungendo talora a evitare ogni riferimento [...] a Freud»²⁰.

Una terza ragione a sfavore della psicoanalisi in Italia si può rintracciare nell'opposizione manifestata dalla religione cattolica. La sua tendenza conservatrice e le sue difficoltà ad accettare le innovazioni della società moderna sono all'origine del suo rifiuto della dottrina psicoanalitica. Certe idee freudiane entrano difatti in esplicita polemica con le credenze cristiane più fondamentali; ad esempio, la psicoanalisi postula l'idea secondo la quale l'uomo può trovare all'interno di se stesso, dentro la propria storia e le proprie esperienze vissute, le ragioni delle sue condizioni esistenziali. Ogni evento, ogni fenomeno, trova la sua spiegazione nella sola storia umana; in altri termini, Freud non ha bisogno di fare appello a una realtà sovrumana responsabile di ogni destino individuale. Ad esempio, il sentimento di colpevolezza provato da ogni individuo è per Freud la conseguenza di esperienze di instabilità e di insicurezza vissute durante l'infanzia, e non, come afferma la Chiesa, il frutto di un "peccato originale" che ha avuto luogo al principio dei tempi e che si è tramandato di generazione in generazione fino ai giorni nostri.

Inoltre, il famoso concetto di "libido", che può essere considerato uno dei fulcri della teoria freudiana, è fonte di polemica e di scandalo agli occhi della Chiesa cattolica, che vede in questa nozione un'«esaltazione sfrenata dell'attività sessuale»²¹. In realtà, la Chiesa non è l'unica ad aver male interpretato il significato di questo concetto; molti sono quelli che hanno ridotto la libido alla pulsione sessuale, dimenticando che Freud considera questa nozione in termini molto più generali, in quanto «energia psichica delle pulsioni sessuali»²².

Infine, il quarto e ultimo fattore di opposizione a Freud è in stretto legame con gli ambienti scientifici italiani, che hanno accolto con estrema diffidenza la novità della teoria psicoanalitica e ne hanno perciò trascurato la diffusione. Michel David identifica tre momenti diversi di penetrazione della psicoanalisi in Italia: 1908-15, 1915-45 e 1945-64. Il periodo dal 1908 al 1915 corrisponde al periodo di «prima volgarizzazione ad alto livello»²³; si tratta del momento in cui la psicoanalisi

²⁰ MUSATTI, C. L., *Trattato di psicoanalisi*, p. XV, che cito da Michel David, *op. cit.*, p. 66.

²¹ DAVID, M., *op. cit.*, p. 93.

²² Traduzione della definizione che si trova in DORON, R. e PAROT, F., , *Dictionnaire de psychologie*, Parigi, «Quadrige», PUF, 2011 [1a ed. 1991], p. 419.

²³ DAVID, M., *op. cit.*, p. 143.

apparire per la prima volta timidamente e unicamente negli ambienti colti e scientifici. I quattro pionieri di questa diffusione erano tutti medici: Luigi Baroncini, Gustavo Modena, Roberto Assagioli e Sante De Sanctis. Gli articoli scritti da queste figure comparivano solo in riviste specializzate di psicologia, quali la *Rivista di Psicologia*, *Psiche* o ancora *Scientia*, ed erano di pura divulgazione freudiana; questi articoli non comportavano nessun riferimento a esperienze pratiche realizzate personalmente, ma hanno comunque permesso alla psicoanalisi di fare un suo primo ingresso in Italia.

Il secondo periodo evocato da David, che inizia verso lo scoppiare della prima guerra mondiale (1915-18) per concludersi intorno alla fine della seconda (1939-45), corrisponde a un momento di decadimento del primo interesse per la psicoanalisi. Con la guerra, infatti, si assiste a un “arresto” brutale della diffusione della dottrina psicoanalitica, in ragione sia dell’antisemitismo crescente che caratterizza questo periodo, sia del ritorno alla lezione lombrosiana secondo la quale la malattia ha origini esclusivamente genetiche e somatiche.

Infine, la terza fase, che si estende dal 1945 fino al 1964, è contrassegnata da una tendenza del tutto opposta a quella precedente, poiché si caratterizza per una vera e propria esplosione della psicoanalisi in Italia. Dalla fine della guerra in poi, si assiste a un rinnovamento culturale profondo, spinto da una volontà generale di distaccarsi quanto possibile dall’ideologia malsana e alienante del periodo fascista. Ovvero, all’esaltazione celebrativa e narcisista di una “superiorità latina” priva di ogni fondamento razionale, si vuole ora contrapporre una visione della realtà del tutto nuova, incentrata sui particolari della vita quotidiana e sulle difficoltà concrete incontrate dalle persone umili e modeste che rappresentano gran parte della società italiana. Questo rovesciamento ideologico trova la sua espressione più alta nel movimento neorealistico che si sviluppa nell’immediato dopoguerra nel campo della letteratura e della cinematografia: artisti quali Alberto Moravia (1907-1990), Corrado Alvaro (1895-1956), Cesare Pavese (1908-1950), Vasco Pratolini (1913-1991) e Elio Vittorini (1908-1966), oppure cinematografisti quali Roberto Rossellini (1906-1977), Luchino Visconti (1906-1976) e Vittorio De Sica (1901-1974), sono tra i più indicativi di questo nuovo atteggiamento nei confronti della realtà. La loro attività artistica si trasforma in un potente strumento di impegno socio-politico, volto a dare la rappresentazione più realistica possibile del mondo quale si manifesta in quel periodo storico sconvolto e instabile. Alla glorificazione eroica della “razza” latina subentra ormai la descrizione impegnata della realtà contemporanea in tutto ciò che comporta di crudo e di drammatico: i temi affrontati riguardano spesso le esperienze di

lotte contadine, la prigionia, la deportazione, la povertà, la disoccupazione, la difficoltà di sopravvivere, ecc.

Nasce così la volontà di documentare la realtà dell'Italia quale si presenta nel secondo dopoguerra. In questo generale mutamento di prospettiva, si assiste tra l'altro a un recupero della lezione freudiana, che genera ormai, e per la prima volta, forti interessi e atteggiamenti del tutto positivi da parte degli intellettuali. La psicoanalisi viene ora considerata come un modo privilegiato per attingere a questa nuova esigenza documentaria che circola dappertutto nella cultura italiana: poiché è solo conoscendo in profondità la psiche umana che si può descrivere l'uomo contemporaneo in tutta la sua complessità e capire come si posiziona di fronte alla realtà quotidiana. La psicoanalisi, quindi, viene ormai accolta negli ambienti scientifici e si assiste a un procedimento di assorbimento straordinario del freudismo da parte degli intellettuali italiani. E non solo, anche nella cultura media, oramai, le idee psicoanalitiche vengono largamente diffuse in virtù della radiotelevisione, la stampa d'informazione e il cinema che dedicano trasmissioni, articoli e film a Sigmund Freud e alla sua teoria.

2.2 L'INGRESSO DI FREUD NELLA LETTERATURA ITALIANA

Fino a questo punto si è osservato il panorama psicoanalitico nella cultura italiana nella prima metà del Novecento, osservando le reticenze del periodo fascista fino all'accoglienza del periodo neorealista. Ora, conviene soffermarci su un altro aspetto che interessa questa tesi, ovvero: l'influenza della psicoanalisi sulla letteratura di quegli anni. Nonostante gli ostacoli al contatto della realtà italiana con la psicoanalisi, le teorie freudiane erano conosciute dagli autori novecenteschi? È possibile rintracciare echi psicoanalitici consapevoli nelle loro opere d'arte? Il freudismo nella letteratura italiana era un fenomeno diffuso o piuttosto un fatto isolato, reperibile solo in pochi scrittori?

Da quello che si è detto fin qui, non sembra difficile dare una risposta: l'Italia, in contrasto con tutti gli altri paesi europei, ha per lungo tempo rifiutato ogni forma letteraria ispirata alla psicoanalisi. Se in altri paesi occidentali quali l'Inghilterra, la Francia, la Germania, l'Austria, la Spagna e persino l'America, si osserva la presenza di una vasta letteratura d'influenza freudiana, questo non avviene in Italia, dove le teorie psicoanalitiche erano sì conosciute, ma "da lontano" e in modo non sempre autentico. Una delle ragioni che può spiegare una tale differenza è dovuta alla difficoltà di procurarsi le opere di Freud, poiché le traduzioni italiane erano, oltre che poche, anche poco diffuse.

Fino al 1945 circa, chi era interessato alla psicoanalisi aveva due possibilità: leggere i testi originali in tedesco oppure leggere le traduzioni in francese. Il freudismo è dunque pervenuto in Italia per via per lo più indiretta, e se ne aveva spesso una conoscenza assai limitata.

Si deve aspettare la guerra di liberazione perché Freud faccia finalmente la sua entrata nel mondo letterario italiano. Questa presenza freudiana nella letteratura prende però forme molto diverse da un autore all'altro: vi è chi ha solo una conoscenza di seconda mano della teoria psicoanalitica e che perciò ne assimila unicamente gli aspetti più generali e vaghi - in questo caso, è spesso la tematica erotica e sessuale a prendere il sopravvento. C'è poi chi conosce la psicoanalisi in modo più profondo e sfumato, ma decide di reinterpretarla in modo del tutto personale e soggettivo. Certi artisti usano coscientemente e consapevolmente precise nozioni freudiane, altri invece non ne applicano vistosamente i concetti ma usano la psicoanalisi come sfondo alle loro opere, come per conferire autorità scientifica ai loro scritti²⁴.

Le tecniche letterarie di ispirazione psicoanalitica, poi, sono anch'esse molto varie: si può accennare alla scrittura automatica, alla tendenza sempre più diffusa a scrivere senza un "piano" premeditato per favorire la redazione spontanea e impulsiva, o ancora alla preferenza per una prosa meno "classica", accademica e tradizionale. Si privilegiano ormai le tecniche che illustrano la passività dell'Io mentre osserva se stesso e si analizza, quali il monologo interiore oppure l'uso di espressioni verbali come «mi si presenta», «sorge in me», «mi viene fatto di»²⁵, ecc. Un mezzo molto usato è il ricorso al sogno, certo non quello "artificiale" e inventato dall'autore, ma il sogno "vero", autentico, quello che viene trascritto sulla pagina non appena ci si sveglia.

Quanto ai temi, ci s'interessa ormai molto al tempo dell'infanzia, «luogo delle umiliazioni primordiali» e «centro di perversione»²⁶, all'incesto, alla nevrosi e psicosi, all'erotismo femminile, alle angosce, ai conflitti e alle ambivalenze interne, all'ermafroditismo, al narcisismo, al complesso edipico, ai delitti passionali, alle perversioni sessuali, al romanzo familiare, al trauma infantile, alle regressioni, all'inconscio, ai lapsus e agli atti mancati, alle repressioni e inibizioni, ...

²⁴ *Ivi*, pp. 334-5.

²⁵ *Ivi*, pp. 338-9.

²⁶ *Ivi*, p. 341.

Ma quest'influenza psicoanalitica sulla letteratura è, come si è detto, abbastanza scarsa prima degli anni 1940-50. Se si pensa ai più grandi autori che hanno segnato la storia della letteratura italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nessuno può dirsi in alcun modo influenzato dalla psicoanalisi: pensiamo a Giovanni Pascoli (1908-1950), Luigi Capuana (1839-1915), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Giovanni Verga (1840-1922), Giosuè Carducci (1835-1907), i Crepuscolari, Antonio Fogazzaro (1842-1911) o ancora Alfredo Panzini (1863-1939). Qualche dubbio può magari presentarsi per due scrittori, ma in realtà neanche loro hanno usato la psicoanalisi come fonte di ispirazione alle loro opere: questi autori sono Ungaretti (1888-1970) e Pirandello (1867-1936). È risaputo che Ungaretti conosceva la psicoanalisi, poiché si è espresso su questo argomento in un articolo dello *Spettatore italiano* nell'ottobre 1924²⁷ dedicato a una recensione dei più importanti articoli della rivista di Franz Hellens (1881-1972), *Le Disque vert*, in cui si discuteva dei problemi dell'arte di fronte alla teoria psicoanalitica. Tuttavia, Michel David non pensa che questa conoscenza sia stata molto approfondita e in tutti i casi considera che l'opera di Ungaretti non presupponga un'«influenza specifica della psicoanalisi»²⁸. Per quello che riguarda Pirandello, numerosi sono i critici che hanno visto una consapevole base d'ispirazione freudiana ad alcune sue opere, come *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Non si sa come* o ancora *Enrico IV*; ma nei fatti Pirandello stesso ha sempre negato ogni legame con Freud. Se di influenza si può parlare, è piuttosto al livello astratto e inconsapevole che non a quello cosciente e concreto.

2.2.1 TRIESTE E L'INFLUENZA FREUDIANA: ITALO SVEVO E UMBERTO SABA

Vi è però una regione in cui l'influsso della psicoanalisi si è fatto sentire prima che nel resto dell'Italia: Trieste. È lì, difatti, che si è potuto osservare un interesse per Freud sin dai primi decenni del Novecento. La ragione che può forse spiegare quest'attenzione così precoce per la psicoanalisi non è tanto il fenomeno del biculturalismo²⁹ caratteristico di questo territorio (Trieste, fino alla fine della prima guerra mondiale, era sotto il dominio asburgico benché appartenesse culturalmente all'Italia), quanto l'importante comunità ebraica che vi abitava prima del 1914. Non stupisce quindi che i due primi autori italiani che abbiano accolto la lezione freudiana nelle loro opere siano stati triestini: Italo Svevo (1861-1928) e Umberto Saba (1883-1957). Sono loro che hanno per primi

²⁷ UNGARETTI, G., *Freud e il freudismo*, «Spettatore italiano», 15 ottobre 1924.

²⁸ DAVID, M., *op. cit.*, p. 367.

²⁹ Certo, questa particolarità biculturale ha anche svolto un ruolo non trascurabile nella diffusione della psicoanalisi a Trieste. Non si deve dimenticare che le prime opere psicoanalitiche erano scritte in tedesco, per cui l'ostacolo a Freud, di cui si è già parlato, viene meno in questa zona d'Italia.

subito l'influenza della dottrina psicoanalitica e che ne hanno coscientemente e deliberatamente sfruttato le teorie nella loro attività artistica.

Svevo fa conoscenza con la psicoanalisi intorno agli anni Dieci. Scrive lui stesso circa le condizioni che lo hanno portato ad entrare per la prima volta in contatto con la nuova psicologia:

... la psicoanalisi? Io la conobbi nel 1910. Un mio amico nevrotico corse a Vienna per intraprenderla. L'avviso dato a me fu l'unico buono effetto della sua cura. Si fece psicoanalizzare per due anni e ritornò dalla cura addirittura distrutto: abulico come prima ma con la sua abulia aggravata dalla convinzione ch'egli, essendo fatto così, non potesse agire altrimenti. È lui che mi diede la convinzione che fosse pericoloso di spiegare ad un uomo com'era fatto [...] ³⁰.

Italo Svevo considera perciò la psicoanalisi con diffidenza e circospezione, ma non può impedirsi di sentirsene allo stesso tempo attratto e avvinto. Se da un lato dice di leggere le opere di Freud «con fatica e piena antipatia» perché non apprezza lo stile «esitante» e «contorto» dello psicoanalista ³¹, dall'altro la sua scoperta della dottrina psicoanalitica viene vissuta come un evento straordinario che lascerà la sua impronta, a tal punto che proprio a Svevo si deve il primo romanzo importante che impieghi la psicoanalisi da un punto di vista letterario: *La coscienza di Zeno* (1923).

È vero che il romanzo è stato inizialmente molto criticato dall'ambiente psicoanalitico, e particolarmente da Edoardo Weiss (1889-1970), grande psicoanalista triestino, che giudicava scarse, per non dire nulle, le conoscenze tecniche dell'autore in questo campo. Ad esempio, Svevo non si è affatto soffermato sull'infanzia del suo eroe o sulle sue esperienze primordiali, né accenna alla madre di Zeno Cosini, se non molto brevemente, mentre all'opposto un intero capitolo è dedicato al padre ³²; allo stesso modo, il personaggio del dottor S. non sembra molto verosimile, e il fenomeno del contro-transfert appare troppo vistoso ed evidente per essere probabile. Ma, dal lato opposto, non si può negare la presenza di fenomeni e tematiche apertamente derivati dalla dottrina psicoanalitica: definizioni dell'inconscio, ambivalenze, complesso di Edipo, censura, regressioni,

³⁰ SVEVO, I., *Soggiorno londinese*, 1927, che cito da DAVID, M., *op. cit.*, p. 380.

³¹ *Ivi*, p. 381.

³² La psicoanalisi non nega l'importanza del padre nello sviluppo psicofisico del bambino, ma parte dal principio che è la figura materna a svolgere il ruolo più fondamentale nei primi anni di vita. La madre è difatti colei che fornisce le cure necessarie alla sopravvivenza del figlio e che gli garantisce affetto e protezione. Per di più, sono le prime relazioni affettive che il neonato stabilisce con la madre a promuovere lo sviluppo del pensiero simbolico e i processi di differenziazione necessari alla costruzione dell'identità.

atti mancati clamorosi (come lo scambio del funerale), ecc. Insomma, Italo Svevo non è forse riuscito a interiorizzare pienamente la teoria freudiana nella sua globalità, ma ha ripreso dalla psicoanalisi vari elementi, piccoli suggerimenti e osservazioni qua e là per generare un'opera letteraria del tutto nuova, di precisa e consapevole ascendenza psicoanalitica.

Umberto Saba per conto suo, non si interessa a Freud prima del 1929. Sono le sue condizioni esistenziali e psicologiche, marcate dalla malinconia e la depressione, che lo fanno avvicinare per la prima volta alla psicoanalisi. Saba infatti è vittima di un senso di malessere profondo, che lo porta a pensare che nessuno ha mai sofferto come lui e che nessuno è in grado di capirlo pienamente. Il 13 settembre 1929, scrive all'amico Giacomo Debenedetti:

L'inverno scorso ho avuto una crisi nervosa che, per la sua intensità, non aveva nulla a che fare con le precedenti, già tanto gravi. Avevo già scritto tre lettere di commiato e mi si affacciava giorno per giorno la necessità del suicidio. Un giorno venne a trovarmi un amico, e mi consigliò di tentare una cura psicoanalitica. Forse saprai che Trieste è la sola città la quale possiede un medico che si occupi di cure psicoanalitiche: uno dei migliori allievi di Freud, e una persona meravigliosa: il dottor Weiss. [...] la disperazione mi spinse a tentare. Che cosa devo dirti, Giacomino mio? Un mondo nuovo apparve davanti al mio spirito [...] E devo dire, una volta per tutte, guarisca o non guarisca... la psicoanalisi è una delle più grandi cose che siano state scoperte in questo secolo [...]³³.

Per Saba, quindi, la psicoanalisi apre nuovi orizzonti mai immaginati in precedenza. La scoperta di questa dottrina è stata di una fondamentale importanza per lui, non solo a livello personale - la cura gli ha permesso di superare una crisi esistenziale gravissima e di rendersi conto che il suo sentimento di essere diverso dagli altri, incompreso e solo, era in realtà un sentimento condiviso dall'umanità intera - ma anche al livello letterario e artistico. Le sue poesie manifestano numerose tematiche freudiane, quali il sentimento di colpa, il rimorso, la regressione al tempo della fanciullezza, l'illusione della felicità immacolata delle epoche arcaiche, ...

³³ Citazione tratta da DAVID, M., *op. cit.*, pp. 414-5.

In sintesi, nel caso di Saba si può dire che Freud sia stata una fonte capitale d'ispirazione poetica, ma anche un conoscitore incontestabile della mente umana che lo ha aiutato a liberarsi dei suoi demoni, dandogli «una maggiore sicurezza di sé, l'orgoglio di conoscere una psicologia nuova [...], l'illusione benefica di sentirsi non solo guarito ma guaritore, più medico dei falsi medici i quali in fondo amano la malattia e non l'ammalato [...]»³⁴.

2.2.2 ROMA E L'INFLUENZA FREUDIANA: CARLO EMILIO GADDA E ALBERTO MORAVIA

Un altro autore italiano importante che ha avuto modo di conoscere le opere di Freud è stato Carlo Emilio Gadda (1893-1973). In un'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino, spiega:

A proposito di psicoanalisi, devo dire che mi sono avvicinato a essa negli anni dal '26 al '40 quando l'insieme delle dottrine e delle ricerche di questa grande componente della cultura moderna era vista popolarmente come operazione diabolica e quasi infame, per la crassa opaca ignoranza di molti tromboni della moraloneria e della cultura ufficiale dell'epoca. [...] Alla psicoanalisi mi sono avvicinato e ne ho largamente attinto idee e moventi conoscitivi con una intenzione e in una consapevolezza nettamente scientifico-positivistica, cioè per estrarre da precise conoscenze dottrinali e sperimentali un soprappiù moderno della vecchia etica, della vecchia psicologia [...]³⁵

È soprattutto negli anni 1936-37 che Gadda mostra di attingere alla fonte psicoanalitica per la sua elaborazione artistica. Ad esempio, il breve capitolo «Una tigre nel parco» delle *Meraviglie d'Italia* (1939) è senza dubbio stato scritto in seguito alla lettura degli *Elementi di psicoanalisi* (1931) di Edoardo Weiss³⁶. È vero che l'influenza del freudismo per Gadda non è stata importante come per Saba: la lettura delle opere psicoanalitiche non lo ha trasformato in modo profondo, come invece è stato il caso per il poeta triestino, ma resta il fatto che la dottrina di Freud è stata accolta dall'autore nei suoi principi generali, e che certi concetti fondamentali, quali gli atti mancati o i lapsus, sono stati adoperati come fonti ispiratrici ai suoi scritti.

³⁴ *Ivi*, p. 436.

³⁵ ARBASINO, A., *Gadda parla degli autori che l'arricchirono*, «Giorno» (24 aprile 1963), che cito da DAVID, M., *op. cit.*, p. 460.

³⁶ DAVID, M., *op. cit.*, p. 463.

Ma l'autore che più ha messo a profitto le sue conoscenze psicoanalitiche nella sua attività artistica è senza alcun dubbio Alberto Moravia (1907-1990), il quale giudica la teoria freudiana assolutamente rivoluzionaria e fondamentale per una nuova, e più legittima, comprensione dell'uomo. In realtà, Moravia stesso dice di non aver aspettato di leggere le opere di Freud per capire ciò che lui stesso aveva già intuito confusamente: cioè il primato del fatto sessuale nella vita umana. La lettura di Freud non fa che formulare e chiarire ciò che lui già sapeva nel suo intimo, e non può che ammirare lo psicoanalista per aver saputo liberare la società dal vecchio conformismo ottocentesco, permettendo ormai al mondo di affrontare l'argomento sessuale senza timore né vergogna. Sarà proprio l'indagine sul sesso che sarà al centro delle più grandi opere moraviane, come *Agostino* (1944), *Disubbidienza* (1948) e *Il disprezzo* (1954).

Agostino è stato scritto nel 1941 ad Anacapri e può essere considerato il primo romanzo di Moravia ad assumere la teoria psicoanalitica come tematica centrale: il racconto narra la vicenda dell'iniziazione sessuale difficile di un adolescente, il quale si vede confrontato al passaggio «dall'affetto infantile per la madre a quello adulto per la donna sentita come nuova madre»³⁷. Oltre all'identificazione tra madre e amante, appaiono nell'opera altri temi palesemente freudiani, come il sentimento di colpevolezza dovuto all'apparire della sessualità o ancora i motivi inconsci e istintivi che governano l'umano.

Disubbidienza, in modo simile, racconta la vicenda del quindicenne Luca Mansi e della sua scoperta sessuale, prima con una governante tistica³⁸, e poi con un'infermiera adulta, al quale si aggiunge uno sprofondamento progressivo nella schizofrenia in seguito al “sacrificio” metodico di ogni attività e piacere umano (lo studio, il gioco, i libri, i soldi, il cibo, ecc.). Qui ancora, i concetti freudiani sono pienamente utilizzati: si ritrova il tema dell'infanzia quale momento traumatico e causa primaria degli avvenimenti che si manifestano in età adulta, oppure la nozione d'inconscio che viene tradotta attraverso espressioni sparse lungo l'intero romanzo, quali «intuiva oscuramente», «misteriosamente», «inconsapevolmente», «senza indagarne le cause», ecc.

³⁷ *Ivi*, p. 493.

³⁸ Tisi: Tubercolosi polmonare cronica (Definizione tratta da Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il Devotino. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Mondadori Education, 2011).

Il disprezzo, infine, racconta la storia di Riccardo, un intellettuale frustrato e disilluso, disprezzato dalla moglie Emilia che non lo considera un “vero uomo” perché si dimostra incapace di rinunciare alla sua passività e guadagnare denaro a sufficienza, e che per queste ragioni si rifugia sempre più nei suoi sogni in cui immagina una vita in cui tutto si risolverebbe, fino all’allucinazione della propria morte o di quella di sua moglie. I temi psicoanalitici che si ritrovano in questo racconto sono quelli del trauma, della psicosi e del senso d’inferiorità dell’uomo rispetto alla donna.

Da questa brevissima sintesi si potrà capire perché Alberto Moravia sia stato, ed è tuttora, considerato come uno degli autori più importanti nel campo della letteratura psicoanalitica. Benché le sue conoscenze fossero abbastanza generali e approssimative (poiché l’apporto della psicoanalisi viene ridotto quasi unicamente all’indagine sessuale), la teoria freudiana ha avuto un’incidenza fondamentale sul suo percorso artistico; e se Moravia ha acquisito la fama di uno dei più importanti “freudisti” d’Italia, è anche perché è stato uno dei primi ad interessarsi alla nuova psicologia³⁹, in un periodo storico - tra il 1944 e il 1954 - in cui la psicoanalisi, come abbiamo visto, era pressoché esclusa dalla cultura italiana.

Insomma, come abbiamo potuto capire da questo breve panorama, pochi erano gli autori italiani interessati alla psicoanalisi nella prima metà del Novecento: salvo i casi di Italo Svevo e Umberto Saba a Trieste, Carlo Emilio Gadda e Alberto Moravia a Roma, si potrebbe solo fare un rapido accenno a Tommaso Landolfi (1908-1979), Elio Vittorini (1908-1966), Cesare Pavese (1908-1950) e Guido Piovene (1907-1974).

2.2.3 IL CASO DI ELSA MORANTE

L’unico altro caso davvero importante di letteratura psicoanalitica è stata l’autrice Elsa Morante (1912-1985). Secondo il giudizio di Michel David, «difficilmente si potrebbe incontrare un uso così fedele, quasi didattico, degli schemi freudiani nell’imbastire l’intreccio psicologico dei suoi racconti, e d’altra parte non è difficile scorgere nelle sue giustificazioni critiche e teoriche l’eco precisa, il vocabolario stesso, di una cultura psicoanalitica essenziale»⁴⁰.

³⁹ Così veniva chiamata la psicoanalisi ai suoi esordi, cioè tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.

⁴⁰ DAVID, M., *op. cit.*, p. 528.

Menzogna e sortilegio, la cui stesura inizia nel 1943, è dunque un romanzo unico per la sua epoca, non solo perché si inserisce in un periodo storico in cui la psicoanalisi era generalmente rifiutata ed esclusa dalla cultura italiana, ma soprattutto perché è la sola opera, anche rispetto a quelle scritte dai suoi colleghi influenzati dalla nuova psicologia⁴¹, ad essere «soverchiamente freudiana»⁴². Come difatti afferma Marco Bardini, il senso del “troppo” in *Menzogna e sortilegio* è un effetto voluto e ostentato da Elsa Morante, al fine di creare un effetto ridondante e irrealistico che dà un’impronta allo stesso tempo «saggistica» e «favolistica» al romanzo. Ma queste considerazioni sullo stile della Morante saranno approfondite più avanti⁴³. Quello che preme sottolineare per il momento è il carattere unico dell’opera morantiana in un periodo in cui la teoria freudiana circolava pochissimo negli ambienti colti italiani.

Nella formazione della cultura psicoanalitica dell’autrice vanno senza dubbio prese in conto le diverse letture effettuate: è quasi certo che conoscesse di Freud l’*Introduzione allo Studio della Psicoanalisi*⁴⁴, *Il Sogno*⁴⁵, *Tre Contributi alla Teoria Sessuale*⁴⁶, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*⁴⁷ e, ovviamente, *Il romanzo familiare dei nevrotici*⁴⁸, importantissimo per la lettura di *Menzogna e sortilegio*. Oltre a Freud, la Morante avrà forse letto qualche opera di divulgazione che circolava a quei tempi, quali *Elementi di psicoanalisi* di Edoardo Weiss⁴⁹, *La Psicanalisi* di Enrico Morselli⁵⁰, *Psicanalisi* di Giuseppe Dragotti⁵¹ e *Al microscopio psicoanalitico* di Silvio Tissi⁵². Ma più che le letture, saranno forse le relazioni con gli altri intellettuali dell’epoca ad avere fornito a

⁴¹ Vedi nota 39.

⁴² BARDINI, M., *Morante Elsa. Italiana, Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, p. 232.

⁴³ Vedi pp. 38-41; 46-8.

⁴⁴ FREUD, S., *Introduzione allo Studio della Psicoanalisi*, trad. Edoardo Weiss, I ed. Nocera Inferiore, 1922.

⁴⁵ FREUD, S., *Il Sogno*, trad. Marco Levi-Bianchini, Nocera Inferiore, «Il manicomio», 1919.

⁴⁶ FREUD, S., *Tre Contributi alla Teoria Sessuale*, trad. Marco Levi-Bianchini, Nocera Inferiore, Napoli, 1921.

⁴⁷ FREUD, S., *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, trad. Marco Levi-Bianchini (col titolo *Sulla psicoanalisi*), Nocera Inferiore, «Il manicomio», 1915.

⁴⁸ FREUD, S., *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in Otto Rank, *Il mito della nascita dell’eroe*, trad. Marco Levi-Bianchini, Napoli, 1921.

⁴⁹ WEISS, E., *Elementi di psicoanalisi*, I ed. Milano, U. Hoepli, 1931.

⁵⁰ MORSELLI, E., *La Psicanalisi. Studi ed appunti critici*, I ed. Torino, 1926, III ed. Milano, F.lli Bocca Editori, 1944, 2 vol.

⁵¹ DRAGOTTI, G., *Psicanalisi*, Pozzi, Collezione del Policlinico, Roma, 1923.

⁵² TISSI, S., *Al microscopio psicanalitico*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1944, III ed. di *Psicanalisi scienza dell’io o del mistero-problema psichico*, Milano, 1929.

Elsa Morante l'occasione di approfondire le sue conoscenze in materia di psicoanalisi: naturalmente si dovrà citare Alberto Moravia, suo marito conosciuto nel 1936, e anche l'amico Umberto Saba⁵³.

Perciò è interessante paragonare l'opera di Elsa Morante con quella degli altri autori che si possono definire "freudiani". Nel sotto-capitolo che segue, propongo un quadro generale e sintetico delle similitudini e differenze che esistono tra la Morante e gli altri tre grandi scrittori "psicoanalisti" del tempo, cioè Italo Svevo, Umberto Saba e Alberto Moravia.

2.3 PARAGONE TRA ELSA MORANTE E GLI ALTRI SCRITTORI SOTTO INFLUENZA FREUDIANA

2.3.1 ELSA MORANTE E ITALO SVEVO

Cominciamo il nostro confronto con il primo autore ad avere usato la teoria psicoanalitica a fini letterari, Italo Svevo. I punti di contatto fra *La coscienza di Zeno* e *Menzogna e sortilegio* sono lampanti e molteplici. Numerosi sono i luoghi di identificazione tra i narratori delle due storie, Zeno Cosini e Elisa De Salvi: ad esempio, entrambi sono narratori in prima persona e ritengono di essere portatori di una malattia devastatrice (l'inettitudine per l'uno e la menzogna per l'altra) che trova le sue radici nell'oscura storia del proprio passato infantile. Per di più, entrambi tentano di giungere alla guarigione grazie alla scrittura delle loro memorie nella speranza che, ripercorrendo passo dopo passo la loro esistenza passata, potranno trovare la fonte della loro nevrosi attuale e così liberarsene. L'elaborazione di queste memorie non segue tuttavia la stessa struttura nelle due storie: mentre Elisa organizza il suo discorso seguendo un ordine che suppergiù rispetta la cronologia degli eventi⁵⁴, Zeno, dal canto suo, adotta un ordine che si potrebbe definire di "tematico", poiché ogni capitolo s'incentra su di un aspetto particolare della sua vita (la dipendenza al fumo, la morte del padre, il matrimonio, ecc.). Questa differenza strutturale non riesce però ad abolire la caratteristica principale che accomuna i due narratori: vale a dire la loro assoluta inattendibilità. Il lettore non può affidarsi a Zeno Cosini come non può in nessun modo credere a Elisa De Salvi. Mentre procede nella lettura, il lettore non sa mai se ciò che gli viene detto sia vero o falso; e più si immerge nella

⁵³ Le informazioni riguardo alla formazione culturale della Morante sono state tratte da BARDINI, M., *Dei «fantastici doppi» ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in AA. VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri Lischi, 1990.

⁵⁴ Benché esistano nei particolari varie digressioni e flashbacks, che possono rivelarsi anche cospicui, l'opera nel suo insieme segue un ordine piuttosto lineare, per cui la storia dei nonni, Cesira e Teodoro, precede quella dei genitori, Anna e Francesco, che a sua volta precede il momento della nascita di Elisa e gli eventi di cui la narratrice stessa è stata testimone.

storia che gli viene raccontata, meno gli pare possibile fare fiducia a colui che scrive. Tutta una serie di lapsus e di indizi sparsi lungo l'intero racconto lo fanno dubitare, lo fanno interrogarsi, senza che sia mai capace di identificare con precisione una linea demarcatrice tra verità e menzogna.

Zeno come Elisa, a livelli di coscienza diversi, sono confusamente aggrovigliati in una contraddizione insolubile, che è quella di voler guarire della propria malattia cercando di nascondere le origini autentiche della loro nevrosi. Tentano così di dar corpo a una vita che sia credibile e verosimile, ma che non corrisponde alla realtà. Il lettore arriva quindi alla fine della storia senza aver potuto rispondere alla domanda che lo ha tormentato per tutta la lettura: che cosa è vero in quello che è stato raccontato? Chi è realmente Elisa? E chi è realmente Zeno?

Oltre all'identificazione tra i narratori dei romanzi è possibile distinguere anche una sostanziale coincidenza tra il rapporto che Elsa Morante instaura con il suo personaggio Elisa e quello che Italo Svevo stabilisce con Zeno. Detto più semplicemente: il rapporto Elsa-Elisa rispecchia in un certo modo il rapporto Svevo-Zeno. In effetti, Italo Svevo definisce esplicitamente il suo romanzo "autobiografico", confessando che molti aspetti della sua vita e della sua personalità si ritrovano anche nel suo personaggio principale⁵⁵. La stessa cosa afferma la Morante in un'intervista rilasciata a Enzo Siciliano nel 1972:

Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé, perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione. La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio* [...] ⁵⁶.

Senza soffermarci nel dettaglio sui punti di contatto che accomunano la Morante con la sua narratrice (lo si approfondirà più avanti)⁵⁷, si vuole fare notare come l'identificazione narratore-autore sia presente sia in Zeno che in Elisa. Questa possibilità sembra rafforzata dall'evidente similitudine – tutt'altro che casuale – fra i nomi Elsa-Elisa e Zeno-Svevo.

⁵⁵ Ad esempio: l'attività commerciale, l'ossessione della malattia e della vecchiaia, il gioco in Borsa, o ancora lo scambio del funerale.

⁵⁶ SICILIANO, E., *La guerra di Elsa*, « Il mondo », 17 agosto 1972, p. 21, che cito da AA. VV., *Le stanze di Elsa*, a cura di ZAGRA, G. e BUTTÒ, S., Roma, Colombo, 2006, p. 6.

⁵⁷ Vedi pp. 30-8.

Benché siano numerosi i parallelismi esistenti tra le due opere, ci sono anche delle sostanziali differenze. Abbiamo già visto quella di ordine strutturale, per cui il resoconto delle memorie sfilava in maniera diversa da un romanzo all'altro. Possiamo anche accennare a una seconda divergenza, che riguarda più propriamente la teoria psicoanalitica. In effetti, i due autori accordano un'importanza diversa all'interpretazione in chiave freudiana delle loro opere. Se Italo Svevo pone la psicoanalisi al centro de *La coscienza di Zeno*, facendone il fulcro interpretativo del suo romanzo, in Elsa Morante, la teoria freudiana è sì considerata importante per la comprensione approfondita di *Menzogna e sortilegio*, ma senza ritenerla il cardine assoluto della sua opera. Si tratta piuttosto di una fra le tante chiavi interpretative possibili. Difatti, *Menzogna e sortilegio* può essere analizzato sotto molteplici punti di vista: quello psicoanalitico, appunto, ma anche quello sociologico (attraverso la teoria di Karl Marx) oppure filosofico (si sentono echi di Nietzsche, Kierkegaard e Schopenhauer)⁵⁸.

2.3.2 ELSA MORANTE E UMBERTO SABA

Meno rilevanti sono i punti di contatto tra Elsa Morante e Umberto Saba. O più esattamente, si dovrebbe forse dire che sono meno ovvi e manifesti rispetto a quelli che esistono tra *La coscienza di Zeno* e *Menzogna e sortilegio*. È vero che la psicoanalisi non è considerata con la stessa importanza dai due autori. Per Elsa Morante, come abbiamo appena detto, la teoria freudiana è un modello fra i tanti altri che può aiutare all'interpretazione del suo romanzo, mentre per Saba assume tutt'altra rilevanza, poiché abbiamo visto che ha avuto un'incidenza non trascurabile non solo sulla sua attività poetica, ma anche sulla sua vita personale.

La Morante non ha mai intrapreso una cura psicoanalitica e non ha mai dichiaratamente usato la scrittura come mezzo per sublimare le sue pulsioni represses; Saba, invece, è un poeta che scrive anche per ragioni terapeutiche e che riesce a compensare le sue nevrosi attraverso l'arte. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che Saba è più vicino al personaggio fittizio Elisa che non all'amica Elsa, poiché anche la nostra narratrice dice di voler dedicarsi alla scrittura nella speranza di guarire dal suo «morbo ereditario» (ovvero la menzogna). Però, la fondamentale differenza che esiste tra il poeta ed Elisa si trova nell'impiego stesso che ognuno fa di quest'arte scrittoria: per Saba, la poesia

⁵⁸ BARDINI, M., *Su verità e menzogna in senso extramodale*, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, pp. 217; 240; 303-12.

«non è la menzogna letteraria ma la verità dell'infanzia»⁵⁹; per Elisa, ben al contrario, la scrittura è un artificio che serve a nascondere la verità del trauma infantile e che permette di stregare il lettore grazie al sortilegio della menzogna.

Esistono però vari temi e modelli derivati dalla teoria psicoanalitica che si ritrovano nelle opere di entrambi gli autori, come ad esempio quello della regressione. In Saba, numerosi sono i componimenti poetici in cui riemerge il legame viscerale del bimbo con la madre e in cui riaffiorano pensieri e situazioni legati al tempo dell'infanzia⁶⁰; nello stesso modo, si può dire che l'intero romanzo *Menzogna e sortilegio* illustri la regressione di Elisa al periodo della sua giovinezza, e più precisamente al tempo remoto in cui i suoi genitori erano ancora vivi.

Un altro tema comune alla Morante e a Saba è quello dell'instabilità del nucleo familiare e della conseguente nevrotizzazione dei legami affettivi. Nei sonetti di *Autobiografia* (1924), Umberto Saba illustra il dolore della madre Rachele, la sua solitudine dopo l'abbandono del marito, e anche la sua freddezza e indifferenza nei riguardi del proprio figlio. Elsa Morante, nel suo romanzo, non dà una visione della famiglia meno infelice e amara: la madre di Elisa sposa un uomo che odia per necessità, rimanendo insensibile alle dimostrazioni d'amore del marito, che si avvilito e si umilia nel tentativo disperato di vedersi riconosciuto, mentre Elisa stessa, oggetto di disinteresse da parte di entrambi i genitori, i quali sono troppo occupati a inseguire chimere e deliri di grandezza irrealizzabili per notare la presenza della loro figlia, si strugge nel non meno vano tentativo di farsi amare dalla madre. Elisa potrà conoscere l'affetto materno autentico solo quando incontrerà la generosa e gaia Rosaria, che diventerà la sua madre adottiva dopo la morte dei genitori. Le due madri di Elisa sono perfettamente antitetiche e opposte: quella biologica è tanto fredda, indifferente e insoddisfatta quanto quella adottiva si rivela essere calorosa, affettuosa e allegra, a tal punto che Elisa stessa le opporrà in modo radicale, chiamando Anna «La notte» e Rosaria «Il giorno» (p. 28). Anche nella poetica di Saba si ritrova il mito delle due madri, poiché tutta una serie di componimenti (e in particolare quelli che formano *Il piccolo Berto* [1929-31]) viene dedicata alla

⁵⁹ Internet Culturale. Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane, *Umberto Saba. La poesia di una vita*, http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_336.html, consultato il 24.10.2015.

⁶⁰ A titolo di esempio, si possono nominare le poesie “Ceneri” (*Parole*, 1933-34) e “Quando nacqui mia madre” (*Autobiografia*, 1924).

balia che lo ha cresciuto per vari anni e sulla quale il poeta, di fronte alla rigidità affettiva della madre Rachele, ha riportato tutta la sua affezione⁶¹.

Esistono quindi varie tematiche psicoanalitiche sviluppate sia dalla Morante che da Saba. Vi è tuttavia un elemento freudiano che si ritrova unicamente in *Menzogna e sortilegio* e non nell'opera sabiana: l'interpretazione sessuale dei conflitti. In effetti, il poeta trascura completamente questo aspetto della teoria psicoanalitica, concentrandosi piuttosto sui concetti dell'inconscio e della fissazione al tempo dell'infanzia. La Morante, invece, concede ampio spazio al tema della componente libidica quale organizzatrice dei rapporti familiari, e in particolar modo delle relazioni figli-genitori. Avremo modo, nel seguito di questo lavoro, di osservare come il complesso edipico sia fondamentale per capire i rapporti che intercorrono tra i vari personaggi della storia, non solo tra Elisa-Anna-Francesco, ma anche tra Anna-Teodoro, Francesco-Alessandra e Edoardo-Concetta.

2.3.3 ELSA MORANTE E ALBERTO MORAVIA

Prima di passare al prossimo capitolo che avrà per soggetto principale gli elementi strutturali e narratologici di *Menzogna e sortilegio*, conviene completare il nostro quadro dei confronti tra autori cosiddetti "psicoanalisti". Vediamo perciò l'ultimo paragone che ci interessa, quello tra Elsa Morante e Alberto Moravia.

È evidente che le influenze reciproche tra marito e moglie⁶² hanno dovuto essere abbastanza rilevanti, soprattutto nel periodo in cui la Morante scrive *Menzogna e sortilegio*. Difatti, questo momento coincide con quello in cui Moravia si dedica alla stesura di *Agostino* che, come abbiamo già detto, è il primo romanzo in cui lo scrittore assume la teoria psicoanalitica a modello centrale. Non a caso i due autori accordano un'importanza tutta particolare alla comprensione in chiave edipica della personalità, alla pulsione sessuale in quanto governatrice dei rapporti umani e alla relazione parentale come fonte di tormento e di conflitto per i figli.

⁶¹ GIOANOLA, E., *Saba: la «madre» e l'ombra di Oreste*, in *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 197-226.

⁶² Vedi p. 21.

Però, questo influsso mutuale è anche da relativizzare e ridimensionare. Anzi, sembra che nella sua volontà di acquisire un'identità autonoma e indipendente, Elsa Morante abbia più o meno inconsapevolmente cercato di differenziarsi dal marito adottando punti di vista, strutture e rappresentazioni che si possono rivelare anche perfettamente opposti a quelli che si rintracciano nelle opere di Moravia⁶³. Ad esempio, mentre Moravia dà vita a personaggi che fanno quasi tutti parte del mondo borghese e alto-borghese, Morante, diversamente, narra le storie di personaggi che appartengono tutti allo strato sociale della piccolo-borghesia. Ed è lì che si trova tutto il dramma di questi personaggi, loro che sognano: d'impres cavalleresche, di esistenze regali, di destini epici, di avventure leggendarie, di amori nobilitanti; finché smettono di fantasticare e aprono finalmente gli occhi sulla loro squallida realtà, non potendo sopportare tale disillusione, sprofondano sempre più nella menzogna, nella favola e nell'irrealtà. Ma c'è di più.

Mentre Moravia dimostra un'infrenabile curiosità per il mondo e per le problematiche culturali, sociali e politiche contemporanee⁶⁴, Elsa Morante, dal canto suo, si distacca completamente da tali preoccupazioni, preferendo raccontare una storia che si colloca in un tempo che sembra remoto, indefinibile, vago, e comunque molto lontano dalle vicende drammatiche degli anni Quaranta. In sostanza, questa è una delle caratteristiche più importanti della nostra scrittrice. Se gli autori del suo tempo vogano sulla corrente del neorealismo, lei si avvia su una strada del tutto diversa, privilegiando la creazione di atmosfere fiabesche, incantate e favolose in netto contrasto con le esigenze documentarie e realistiche dei suoi coetanei⁶⁵.

Questa scelta fa di Elsa Morante una scrittrice a parte, che non trova il suo pari fra gli altri autori del suo tempo. Lei evolve isolatamente, in modo del tutto autonomo e senza preoccuparsi di essere "alla moda". Anzi, secondo lei, gli autori che vogliono assolutamente mostrarsi all'avanguardia non possono essere considerati veri romanzieri, perché non hanno nessuna verità autentica da proporre. Sono romanzieri veri solo coloro che non si preoccupano di farsi leggere dai contemporanei, poiché sentono che la loro verità sarà percepita dalle generazioni che devono ancora nascere:

⁶³ ROSA, G., *Ovvero : il romanziere*, in AA. VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, p. 73.

⁶⁴ FERRONI, G., *Alla ricerca dell' « ultimo » libro*, in AA. VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, p. 51.

⁶⁵ DA RIN, A., *Tempo, modo e voce in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, « Lingua e stile », 2008, 2, pp. 245-6.

Un'altra caratteristica certa, che distingue i mediocri e falsi romanzieri, è la preoccupazione [...] di apparire ai propri contemporanei, a qualsiasi costo, «nuovi», «moderni», «all'avanguardia», ecc. È comprensibile, difatti, che un mediocre e falso romanziere si preoccupi di eccitare, a qualsiasi costo, la curiosità dei propri contemporanei: giacché, fuori di quella che gli offrono i suoi contemporanei, a lui non è data nessun'altra occasione di farsi leggere. Col sopravvenire di una nuova generazione – o, magari, anche soltanto della prossima stagione – la sua falsa realtà non ingannerà più nessuno. Mentre che il poeta vero sente (anche se non lo sa) che molti dei suoi lettori devono ancora nascere, e che la sua realtà è vera per sempre.

Il vero romanziere non si preoccupa, né tanto meno si impone per programma, di apparire nuovo e moderno: eppure, lo è sempre, anche se da principio non lo appare ai volgari, e anche se, per ipotesi, tenta di non esserlo⁶⁶.

Concluse queste nostre considerazioni sul posto della psicoanalisi nella letteratura italiana novecentesca, possiamo ora entrare nel nucleo del nostro argomento. Cominceremo a fare conoscenza con Elsa Morante attraverso l'esame degli aspetti strutturali e narratologici che governano *Menzogna e sortilegio* e che, come avremo modo di vedere, si rivelano illuminanti per una comprensione approfondita delle dinamiche sottendenti all'opera.

⁶⁶ MORANTE, E., *Sul romanzo*, « Nuovi Argomenti », (1961) 51-52, pp. 17-38 ; ora in *Opere*, a cura di CECCHI, C. e GARBOLI, C., vol. II, Milano, Mondadori, 1990 p. 1510.

3. *MENZOGNA E SORTILEGIO:*
ELEMENTI STRUTTURALI E
NARRATOLOGICI

In questo capitolo, ci soffermeremo sui fattori che costituiscono l'ossatura generale di *Menzogna e sortilegio*, vale a dire il rapporto tra autore e narratore, la dialettica esistente tra Elisa-narratrice ed Elisa-personaggio, la focalizzazione (o meglio, come vedremo, *le* focalizzazioni), o ancora gli aspetti relativi alla temporalità del romanzo. Ognuno di questi elementi ci permetterà di penetrare pienamente nei significati dell'opera e nella psicologia dei nostri personaggi.

3.1 RAPPORTO TRA AUTORE E NARRATORE

La questione che ha suscitato non pochi dibattiti fra i critici della Morante, sin dalla prima pubblicazione di *Menzogna e sortilegio*, riguarda il rapporto che l'autrice intrattiene con la sua narratrice. Si può dire che Elisa abbia un'esistenza "autonoma" e indipendente dalla sua creatrice, o è piuttosto da considerarsi un riflesso, un "doppio", di Elsa Morante? Per tentare di darvi una risposta, si rivela necessaria una comparazione tra le due esperienze esistenziali, le due personalità e le due appartenenze sociali. Questo lavoro ci permetterà di fare emergere importanti punti di contatto tra le due figure, non solo a livello biografico, ma anche, come vedremo, psichico e comportamentale. Elsa Morante ed Elisa De Salvi, difatti, hanno un percorso di vita e un modo di relazionarsi di fronte alla realtà del tutto simile.

Prima di tutto, come abbiamo già accennato⁶⁷, non si può fare a meno di constatare la forte similitudine che esiste tra i due nomi (Elsa ed Elisa), il che può agevolmente contribuire a provocare un processo inconscio di identificazione tra autore e narratore dalla parte del lettore. Ma non è tutto: al guardare più da vicino i rapporti esistenti, ci si rende conto che, anche a livello biografico, molti avvenimenti ed esperienze vissuti da Elsa Morante sono stati riportati in Elisa De Salvi. Si nota ad esempio che entrambe hanno avuto l'occasione di vivere negli strati sociali più contrapposti. I genitori di Elsa Morante, Irma Poggibonsi, maestra di scuola elementare, e il padre anagrafico Augusto Morante, istitutore al riformatorio per minorenni "Aristide Gabelli", rappresenterebbero l'origine piccolo-borghese; la benestante madrina Maria Guerrieri Gonzaga invece, la quale ospiterà per qualche tempo l'autrice, appartiene a quel mondo totalmente sconosciuto che la Morante stessa descrive in questo modo:

⁶⁷ Vedi p. 22.

Mentre la maggior parte dei ragazzi conoscono i patrizi solo di fama, studiandoli sui libri di storia, io ebbi la sorte, all'età di appena sei anni, di vivere a tu per tu coi patrizi. Questo mi toccò perché ero una bambina anemica: la mia faccia, fra i riccioli color «ala di corvo», era pallida come quella di una bambola lavata, e i miei occhi celesti erano cerchiati di nero. Venne un giorno una lontana parente, che aveva per sua sorte favolosa sposato un conte ricchissimo. Ella mi guardò con pietà e disse: «La porto a vivere con me, nel mio giardino»⁶⁸.

Questo tratto biografico è riconoscibile anche nel personaggio di Elisa De Salvi. Dalla nascita in ambiente piccolo-borghese (il padre Francesco è impiegato postale, mentre la madre Anna è casalinga), passa a vivere, dopo la morte dei genitori, nel mondo della benestante Rosaria. Elsa ed Elisa, perciò, conoscono entrambe questi ambienti sociali distinti e hanno avuto modo di frequentare le cerchie più diverse. Da qui deriva forse il loro comune sentimento di non appartenere, in fondo, a nessuno dei due mondi e di essere estranee tanto all'uno quanto all'altro.

Difatti, Elsa ed Elisa si somigliano nel costante disagio che provano quando entrano in relazione con la gente, nelle difficoltà che incontrano nel comunicare con gli altri e nella conseguente solitudine alla quale si condannano, la quale è fonte della loro perenne infelicità. Molti sono gli scritti lasciati da Elsa Morante in cui si può percepire la sua grande sofferenza dovuta all'isolamento nel quale vive e il suo malessere costante dovuto alla mancanza di amici a cui affidarsi:

O caro amico che leggerai questo quaderno (i soli veri amici vengono fuori quando noi siamo morti) - tu oggi leggi con interesse queste mie chiacchiere e versi e pensi a me con simpatia e forse ti persuadi quasi di amare il mio triste fantasma. O caro amico, sapessi quanto sarei stata contenta d'incontrarti finché ero viva! Potere chiacchierare un poco con qualcuno che *ci sia amico*! - sapessi che gioia sarebbe stata per me - e come ti avrei ringraziato! invece **non c'era nessuno con cui parlare, nessuno**. Gli ultimi tempi, **per disperazione, mi ero messa ad amare delle piante, delle bestie**, e a difenderli con accanimento [...]. Purtroppo invece forse per mia colpa nessuno mi protesse né mi difese mai, forse perché avevo l'aria di un forte⁶⁹.

[26 settembre 1945; grassetto aggiunto]

⁶⁸ MORANTE, E., *Patrizi e plebei*, «Oggi», 19 agosto 1939; ora in *Cronologia*, pp. XXI-XXII.

⁶⁹ Dal quaderno dal titolo *Narciso*, in *Cronologia*, *op. cit.*, p. LII.

[...] cresce in me la mia intolleranza esteriore verso la maggioranza della gente! Ma questa intolleranza non si deve a un *giudizio*: si deve solo alla mia eterna e crescente **difficoltà di comunicare con gli altri**, è una colpa mia, lo so, e non degli altri. Si deve forse anche al mio diminuito potere di simpatia, a una specie di avarizia di me. [...]

Ma il sospetto della *mia* colpa non se ne va. La *mia* colpa: **non saper comunicare con gli altri, non capirli, non amarli abbastanza. La mia colpa: non essere mai amata. La mia colpa: non avere amici; non essere felice**⁷⁰.

[20 settembre 1952; grassetto aggiunto]

Alla luce di questi estratti diventa percepibile la similitudine che esiste tra il discorso di Elsa Morante e quelli del suo personaggio Elisa, in particolare nella sua *Introduzione alla Storia della mia famiglia*:

[...] la mia protettrice finì con l'abbandonarmi ai miei umori meditativi e solitari, e rinunciò a contrastare le mie inclinazioni [...]. Via via, le mie comparse in mezzo alla sua società divennero sempre più rare e fugaci, e i frequentatori della casa non si occuparono più della mia persona e della **mia esistenza quasi invisibile** [p. 13; grassetto aggiunto]⁷¹.

[...] gli incontri più casuali, i più insignificanti colloqui, diventavano per me eventi drammatici. Fu così che si sviluppò nel mio cuore **una costante paura dei miei simili**: o meglio, non precisamente di loro stessi, ma delle mie proprie passioni per loro, e della vendetta ch'essi prenderebbero su di me per queste mie passioni. La mia timida apprensione finì col vedere in essi non più la loro persona reale, ma l'immagine del loro potere su di me, e della mia sofferenza. Per esempio, [...] la cara persona della mia madre adottiva mi si travestì con le sembianze crudeli della mia gelosia. Fu così che, sulle soglie appena dell'adolescenza, per troppo amore **io diventai misantropa**. Se la necessità mi conduceva fra i miei simili, io passavo nella loro società come un cerbiatto appena svezzato in mezzo a una muta di cani: tanto la nuova paura mi aveva resa vile e fantastica. [...]

Ma chi fugge per amore non può trovar quiete nella solitudine; e si può intendere facilmente quanto, in simile stato, **io fossi infelice**. [...]

Ma ecco, via via che mi facevo più grande, la compagnia del mio prossimo, da me fuggita a mio proprio dispetto, si spogliò per me d'ogni attrattiva. M'accadeva di partecipare sempre meno alla vita che si svolgeva intorno a me, e perfino sotto i miei occhi. Se mi trovavo in società, le voci dei circostanti mi giungevano come echi, le loro fisionomie come riflessi, e tutto quanto era presente e reale mi sembrava passato da gran tempo, e lontano nello spazio, e senza nesso alcuno con la mia persona. Il mio tempo e il

⁷⁰ *Cronologia, op. cit.*, p. LXIV.

⁷¹ Si cita da MORANTE, E., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 2014. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni del romanzo.

mio spazio, e la sola realtà che m'apparteneva, eran confinati nella mia piccola camera [pp. 19-20; grassetto aggiunto].

Solo con i gatti Elsa Morante ed Elisa riescono a trovare una compagnia che non provoca la loro ansia sociale. Loro sono gli amici puri e innocenti sui quali possono operare un trasferimento - o meglio, per usare un termine eminentemente freudiano, uno spostamento - di tutti i loro affetti negati alle persone umane⁷². L'unica compagnia di Elisa durante la redazione delle sue memorie è difatti il gatto Alvaro, la cui misteriosa presenza è appena accennata all'inizio del romanzo: «Solo mio compagno, dentro la stanza, è Alvaro, il quale è una creatura vivente, sì, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume)» (p. 17). Questa misteriosa relazione col gatto verrà rivelata solo quando Elisa avrà finito di narrare la «stramba epopea» familiare:

Poche ore dopo il nostro arrivo [a Roma], io ebbi il mio gatto, e, da allora, non me ne sono separata più. S'intende che, purtroppo, non si trattò sempre d'un medesimo e unico gatto: ché per la breve esistenza concessa a questa delicata specie, io dovetti sperimentare alcune tristi separazioni. Al mio primo gatto, di nome Romano, spentosi di vecchiaia, successe il nero Filippo, ucciso in una congiura di portinai. Terzo, e sopra di tutti amato, è il qui presente Alvaro, solo mio compagno vivente in questa camera solitaria. Com'io m'accingo a tracciare qui sotto la parola *fine*, egli che m'è stato sempre vicino mentr'io scrivevo questa lunga storia, mi guarda coi suoi graziosi occhi fedeli. E sembra dire a Elisa che, nonostante tutto, l'innocenza e l'amicizia dureranno finché duri il mondo.

Eccomi, dunque, tornata al punto stesso donde la mia storia ebbe principio. Anche il misterioso Alvaro, di cui, se chi legge non ha dimenticato, io non volli far conoscere allora altro che il nome, si è svelato ormai [pp. 704-5].

L'amore che Elisa prova per il suo gatto trova poi piena espressione nel *Canto per il gatto Alvaro* che conclude il romanzo. Questa devozione per i gatti è un tratto che si ritrova anche in Elsa Morante, che non esita a dichiarare che «Grazie a loro, noi possiamo incontrare, sulla terra, uno sguardo vivente che ci dichiara l'amicizia più tenera, senza nessuna ombra di giudizio», aggiungendo: «Infelice l'uomo che ignora le consolazioni di simile amicizia!»⁷³. Un esempio che illustra il profondo legame che la Morante riesce a sviluppare con i gatti si ritrova in un diario che la scrittrice iniziò nell'estate del 1952, durante un suo viaggio a Sils Maria:

⁷² BARDINI, M., *Dei «fantastici doppi» ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in AA. VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, p. 297.

⁷³ Citazione tratta da ORSI, G., *Una gattara di mio gusto*, <http://morantesca.blogspot.ch/2010/09/una-gattara-di-mio-gusto.html>, consultato il 10.10.2015.

Ho portato con me il gatto Tit. Dopo la morte del mio gatto Giuseppe mi sembra di non poter più stare senza un gatto vicino.

Il gatto Giuseppe è morto il 1° Agosto. Era il mio più caro amico, la *metà della mia anima*. I suoi occhi erano gli occhi più meravigliosi che mai mi siano apparsi. Mi è impossibile credere che si siano spenti per sempre. Quali occhi, umani o non umani, ebbero mai per me quella luce del Paradiso, e quello straordinario affetto, quella partecipazione a tutti i sentimenti del mio cuore, non detti e indicibili! Questo quaderno non è destinato ad avere lettori, altrimenti so bene che assai pochi mi capirebbero, perché a pochissimi è dato di comunicare con gli *animali*. Ma, del resto, solo questi pochissimi mi piacerebbero come lettori. [...]

Posso dire che, fino ad oggi, io sono arrivata a conquistare una sola verità assoluta: gli animali sono gli *angeli*. E fra questi angeli: gli arcangeli, le fate, sono i *gatti siamesi*⁷⁴.

[6 agosto 1952]

Altre similitudini sostengono l'interpretazione di una sovrapposizione tra autrice e narratrice. Si vedano i nomi che la Morante decide di dare ai personaggi maschili, e più precisamente alle figure paterne di *Menzogna e sortilegio*. Non è certo casuale che il padre di Elisa si chiami *Francesco De Salvi* e che il padre biologico di quest'ultimo si chiami Nicola *Monaco*. Di fatto si sa che il padre biologico della Morante si chiama a sua volta *Francesco Lo Monaco*.

L'apparenza fisica inoltre suggerisce una chiara somiglianza tra autrice e narratrice: si sa che entrambe si giudicano brutte e che provano una profonda avversione per il loro aspetto. I discorsi che Elsa Morante fa al riguardo sono generalmente di questo tipo:

È vero che dicevano a me: «Che amore! quant'è carina!» e i conti e i duchi perfino mi vezzeggiavano. Ma io pensavo che lo facessero per rispetto, perché già sapevo leggere e scrivere; poi guardando nello specchio quei miei occhi grandi e quel pallore, **tremavo d'odio e di nausea verso me stessa**⁷⁵.

Fu mai proprio bella, la E.M.? **No, mai**. Aveva i **denti troppo separati** uno dall'altro (segno di fortuna, dicevano le donne), e la **fronte troppo alta**, e le **unghie di una forma non perfetta**. Queste erano le sue **amarezze**, fin da bambina [...]⁷⁶.

[16 agosto 1952; grassetto aggiunto]

⁷⁴ *Cronologia, op. cit.*, pp. LIX-LX.

⁷⁵ MORANTE, E., *Patrizi e plebei*, «Oggi», 19 agosto 1939, in *Cronologia, op. cit.*, pp. XXII-XXV.

⁷⁶ *Cronologia, op. cit.*, p. LXII.

Analogo a questo riguardo è il discorso di Elisa:

[...] il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io **sussulto** [...] e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, **come se mirassi una medusa**. Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno [...], il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. [...] Non di rado, come solevo già da bambina, **torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa**; ché [...] rinasce in me, e si rafforza ogni giorno, **l'antica avversione per la mia propria figura** [pp. 11-2; grassetto aggiunto].

Tuttavia, la vicinanza tra le due figure non tocca solo certe esperienze biografiche e l'apparenza fisica. Riguarda anche la personalità, i gusti, le attitudini e le propensioni. Ad esempio, autrice e narratrice si accomunano nel loro amore per la letteratura fantastica. Sin da bambina, Elsa Morante si nutre di libri che esaltano la sua immaginazione e che le permettono di evadere dalla realtà quotidiana. Come scrivono Edda e Carlo Sgorlon nel *Profilo di Elsa Morante*:

I suoi primi anni furono affollati di libri di corsari, di pirati, conquistatori, avventurieri, dei personaggi affascinanti e tenebrosi dei quali è ricca la letteratura per i ragazzi. La sua fantasia esuberante ne era assetata [...]. Era sempre in uno stato di effervescenza fantastica, rutilante, caleidoscopica, esotizzante. Aveva bisogno del lontano, di ciò che aveva sapore di meraviglia e di stranezza abbagliante. Era attratta da tutto ciò che era misterioso, mitico, strategico, superstizioso, che apparteneva al mondo della fantasia e dei sogni piuttosto che a quello della realtà⁷⁷.

Anche Elisa consuma la maggior parte delle sue giornate solitarie a cibarsi di libri dalle avventure favolose e straordinarie, che possono appartenere a generi letterari molto diversi ma che si accomunano sempre nella loro tendenza a narrare vicende eroiche e meravigliose:

Chi la veda [la camera di Elisa], può supporre ancora oggi ch'essa appartenga a una bambina ordinata, molto studiosa e amante della lettura. Soprattutto di quelle letture in cui l'esistenza terrestre non è descritta quale si mostra ogni giorno ai mortali assennati; bensì piena di prodigi, di stravaganze e di follia. [...]

La mia preferenza per libri cosiffatti appare evidente a chi esamini la mia biblioteca. Quasi tutte le opere che la compongono, benché nate in diversi climi, appartengono al genere fantastico: le pazze leggende dei Tedeschi vi prevalgono, insieme alla fiabesca malinconia scandinava, e alle felici epopee degli antichi, e

⁷⁷ SGORLON, E. e C., *Profilo di Elsa Morante*, in AA. VV., *Cahiers Elsa Morante*, a cura di ORENGO, N. e NOTARBARTOLO, T., Salerno, Edizioni Sottotraccia, 1995, p. 16.

agli amori orientali. Inoltre, vi troverai numerose vite di santi: nelle quali, però, sebbene io mi pretenda devota, ciò che mi piace non è la testimonianza del potere divino, manifestantesi attraverso un'umile creatura, per virtù della Grazia. No, quel che mi piace, mio malgrado, in esse, è una sorta di nefasta illusione che mi vince durante la lettura; e per la quale, dimenticandomi di Dio, che volle e operò quei beati prodigi, io finisco per attribuirne la gloria all'intermediario, vale a dire al solo uomo [pp. 21-2].

Da qui discende senza dubbio il «morbo fantastico» di cui soffre Elisa, cioè la menzogna, l'inclinazione a trasfigurare la realtà con l'aiuto dell'immaginazione, che permette di crearsi un mondo del tutto mitico e leggendario. Questa "malattia" sembra ritrovarsi anche in Elsa Morante, che rifugge dallo squallore quotidiano e dalla desolazione della vita reale per trovare conforto nell'immaginazione di una realtà *altra*, più ricca, più attraente e più affascinante:

La realtà quotidiana l'attirava soltanto in quanto riusciva a risvegliare la sua capacità di trasfigurarla attraverso luci iridescenti, apparenze di miraggio [...].

Agli occhi di un fanciullo uno stecco può diventare lo scettro, una scopa il cavallo, una fila di sedie il treno. La Morante sembra aver conservato appunto la capacità tipica dei fanciulli di attribuire alle cose aspetti fantasiosi e straordinari, di dotarle di poteri incantati. Perciò il mondo per lei, come per i fanciulli, è un immenso palcoscenico di fiaba, dove tutto di continuo si trasforma [...] ⁷⁸.

Questo gusto per la menzogna ha effetti concreti nella vita stessa della scrittrice, poiché abbiamo testimonianza di varie storie che la Morante aveva piacere a raccontare al suo entourage, e che si sono in seguito rivelate completamente fittizie. Ad esempio, al marito stesso Moravia, Elsa ha fatto credere di essersi innamorata di un omosessuale inglese che aveva ucciso l'amante «sotto gli occhi stessi di lei» ⁷⁹. Nello stesso modo, le piaceva far credere alla gente di essere più giovane di quanto fosse in realtà, come lei stessa ha confessato a Jean-Noël Schifano in un'intervista rilasciata nel dicembre 1984:

Sono nata sotto il segno del Leone il 18 agosto 1912. Ho visto nella quarta di copertina di *Aracoeli* e su altri libri pubblicati in Francia, e su giornali che lei mi ha portato, che sono nata nel 1918! La ragione è semplice: quando ero giovane volevo essere ancora più giovane, perché mi innamoravo, allora. E tuttavia ero abbastanza vecchia, ma tutti credevano che fossi giovane. A quel tempo non volevo confessare la mia

⁷⁸ SGORLON, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988, pp. 21-2.

⁷⁹ *Cronologia*, op. cit., p. XXVIII.

età. In una grande enciclopedia inglese, ho letto che sono nata nel '18 o nel '16; ma io sono nata nel 1912!⁸⁰

Infine, un ultimo elemento di contiguità che unisce Elsa Morante al suo personaggio Elisa è quello di vivere l'amore in maniera totalmente idolatrata ed esclusiva. Per loro, i sentimenti moderati ed equilibrati non esistono, quando amano una persona la amano in modo eccessivo, smisurato, quasi doloroso. Per amore, loro sono pronte a dannarsi e a compiere tutti i sacrifici possibili, fino ad avvilirsi e a sottomettersi del tutto all'oggetto idealizzato. Come viene descritto nel *Profilo di Elsa Morante*:

La scrittrice possiede [...] un carattere segnato da un egoismo primitivo, sfrenato, che si manifesta in passioni selvagge. Specialmente da giovane, non v'è quasi traccia in lei della concezione cristiana dell'amore come apertura al prossimo, donazione, sacrificio. L'amore è invece un sentimento impetuoso di possesso, gelosia irta e micidiale, desiderio di avere ogni diritto sulla persona amata, di possederla come in antico si possedevano gli schiavi, oppure di essere posseduta da essa. La persona amata, per lei e i suoi personaggi, tende a diventare un feticcio, un idolo davanti al quale gettare incensi e compiere sacrifici. Nell'amore non esiste mai, o quasi mai, un rapporto libero tra pari. È sempre un rapporto tra schiavo e padrona, e viceversa, paurosamente possessivo e feudale. La Morante prova la necessità, quasi l'urgenza di idolatrare e di idealizzare la persona amata⁸¹.

Anche con Elisa l'amore acquista una dimensione quasi patologica, portata all'estremo. Come la Morante, la nostra narratrice è disposta a qualsiasi umiliazione in onore della persona amata:

Bisogna sapere che io, per mia sorte, fui sempre di quelli che s'innamorano in modo eccessivo e inguaribile, e dei quali nessuno mai s'innamora [...]. Al primo, pungente senso d'amore ch'io provassi per uno del mio prossimo, lo sterminato paesaggio del dolore amoroso, fino all'ultima voragine della morte, mi si apriva davanti; e da esso, come da un feudo, si misurava per me il potere dell'amato. Da questo momento, io avevo un padrone, il quale poteva soddisfare su di me, quanto gli piacesse, il gusto del comando. M'avvenne così, ricordo, durante il primo autunno seguito all'estate famosa, d'ubbidire come una serva agli ordini d'una insipida e petulante scolaretta, mia compagna di scuola, sol perché i miei occhi l'avevan giudicata al primo sguardo la più bella donna della nostra classe [pp. 18-9].

⁸⁰ Citazione tratta da BETTIN, G. e SINIBALDI, M., *Notizie su vita e opere di una cantastorie*, in AA. VV., *Festa per Elsa*, a cura di FOFI, G. e SOFRI, A., Palermo, Sellerio, 2011, p. 112.

⁸¹ SGORLON, E. e C., *op. cit.*, p. 19.

Tutti questi elementi di sovrapposizione tra Elsa Morante ed Elisa De Salvi finiscono per disorientare il lettore: fino a che punto l'autore reale può essere identificato con il personaggio che ha inventato? L'idea che si viene a creare di Elsa Morante coincide con la descrizione che abbiamo di Elisa? A chi appartiene la lingua del romanzo? All'autrice o alla narratrice? Insomma, si può dire che Elisa abbia una sua propria esistenza, in quanto narratore e personaggio, o al contrario è semplicemente una portaparola, un "doppio", di Elsa Morante?

3.1.1 ELISA MORANTE E ELISA DE SALVI: FIGURE LEGATE O AUTONOME?

Da quanto abbiamo detto fin qui, sembra inevitabile operare un processo di assimilazione tra scrittore e narratore: troppe sono le coincidenze e le convergenze per operare una netta distinzione tra le due figure.

È proprio quello che sembra pensare Pier Vincenzo Mengaldo: secondo lui, la lingua del romanzo non può essere quella di Elisa, perché esiste una discrepanza troppo grande tra lo stile superbo dell'opera e la cultura medio-bassa della narratrice⁸². Infatti, noi sappiamo che Elisa non ha fatto studi superiori e che il suo amore per la letteratura, lungi dall'avvicinarla a opere di pensiero che potrebbero magari nutrire il suo spirito e arricchire la sua cultura, si consuma tutto intero in quella lettura di libri fantastici che non fanno altro che esacerbare la sua fuga nell'irrealtà. Le caratteristiche della narratrice non possono quindi corrispondere allo stile maestoso e sublime dell'opera, né al suo linguaggio letterario (si pensi, ad esempio, alle locuzioni di tipo *soggiungere*, *dove*, *trasmutarsi*, *paventare*, *ristare*, ecc.) e arcaicizzante (*obliare*, *querela*, *palagi*, *tosto*, *vincitor trionfante*, *non isdegnarsi*, ecc.). Non possono appartenere a Elisa neanche le ricche metafore e similitudini che contribuiscono ad avvolgere il romanzo in un'atmosfera magica e fiabesca, i frequenti troncamenti che forniscono nobiltà alla lingua (*ebber fatto*, *questa lor volontà*), oppure le inversioni sintattiche che portano la complessità dello stile a un livello superiore (*l'esaltato suo viso*, *le non ascoltate musiche*, *le affascinanti sue veglie*, ecc.).

⁸² MENGALDO, P. V., *Menzogna e sortilegio*, in MORETTI, F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. V: Lezioni, Torino, Einaudi, 2003, pp. 571-2.

La stessa opinione sembra avere Marco Bardini: lui considera infatti che Elisa non può avere un'esistenza autonoma e separata da quella di Elsa Morante, e che al contrario le due figure sono intimamente legate. L'io-recitante di Elisa, afferma lui, «all'io di E.M. appartiene, e [...] nell'atto stesso della scrittura, dall'io di E.M. è impersonato»⁸³.

Altri critici hanno però un'opinione diversa e ritengono opportuno operare una certa distinzione tra autore reale e personaggio inventato. È il caso di Angelo Raffaele Pupino⁸⁴, che considera la lingua di *Menzogna e sortilegio* appartenente alla figura della narratrice Elisa. La sua analisi rileva come la lingua del romanzo assuma cariche parodiche ed ironiche attraverso il costante processo di amplificazione ed esaltazione delle vicende narrate, il che testimonia, secondo lui, di una ricostruzione degli avvenimenti dalla parte di Elisa. Numerosi sono i brani in cui si percepisce un chiaro atteggiamento sarcastico della narratrice nei confronti dei personaggi di cui narra la storia. Per darne un solo esempio, si legga il passo seguente, in cui Elisa ricorda la famosa «cerimonia del marchio di fuoco»:

Tutte queste **commedie** culminarono infine, un bel giorno, nella *cerimonia del marchio di fuoco*. [...] Con fervore pudico e avido, ella [Anna] ricordò al cugino la sua promessa di segnarla *crudelmente* nella persona, prima di lasciarla, affinché lei serbasse per sempre un ricordo di lui; e ambì dal **cugino traditore** sfregi o ferite, come un'altra donna sul punto d'essere abbandonata dall'amante, esige da lui denari e oro. D'accordo i due s'accinsero al loro **crimine puerile**; e fu Anna medesima che arroventò alla fiamma il ferro da ricci di Cesira (*arma* prescelta per il *rito*), e lo porse al cugino [...] nel attimo che il suo **gentile parrucchiere**, mutatosi in **perfido chirurgo**, le premette quell'**arma frivola** sulla guancia, [...] Anna fu gioiosa e felice [p. 184; corsivi e grassetti aggiunti⁸⁵].

Si veda come questo passo sia scritto in uno stile altamente tragico e teatrale. Ne sono testimonianza le locuzioni che tendono a trasfigurare l'azione della bruciatura in gesto solenne e grave: l'atto viene iperbolicamente designato con i nomi enfatici di «cerimonia del marchio di fuoco» e di «rito», mentre il ferro fa ricci di Cesira è chiamato «arma». Però il lettore capisce che la narratrice non condivide affatto la serietà che i suoi personaggi vogliono conferire al gesto, poiché interviene personalmente a ridurne la portata. Ai vocaboli grandiosi,

⁸³ BARDINI, M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, pp. 226-7.

⁸⁴ PUPINO, A. R., *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, pp. 57-8; 68-71.

⁸⁵ Si è usato il grassetto per le espressioni che indicano l'atteggiamento sarcastico di Elisa e il corsivo per quelle che conferiscono solennità alla cerimonia. In questo modo le formule sono messe in contrasto anche visualmente.

lei oppone parole quali «commedia», «barbara cerimonia», «crimine puerile» e «arma frivola», che ci fanno capire l'atteggiamento ironico che Elisa adotta nei confronti di Anna ed Edoardo. Elisa non si accontenta qui di riportare in modo neutro un episodio della vita dei suoi familiari, ma marca la vicenda della sua impronta attraverso espressioni soggettive che mettono in ridicolo le azioni dei suoi personaggi. La parzialità del suo intervento viene anche illustrata dai modi con i quali la narratrice parla di Edoardo, chiamandolo successivamente «cugino traditore», «gentile parrucchiere» e «perfido chirurgo».

Secondo Pupino, è proprio questa tendenza alla parodia e alla derisione che fa del linguaggio di *Menzogna e sortilegio* la lingua della narratrice, e non dell'autrice. Difatti, questo significa che le vicende narrate non sono mai oggettive, ma, al contrario, sono sempre deformate dalla particolare ottica di colei che racconta la storia. Il lettore non ha dunque accesso alla realtà degli avvenimenti poiché i fatti vengono costantemente filtrati dalla soggettività di Elisa, che ricostruisce la trama e la psicologia dei suoi personaggi a partire dalle proprie competenze e conoscenze.

Ma allora, chi ha ragione? Mengaldo e Bardini che difendono una sostanziale identificazione tra Elsa Morante ed Elisa De Salvi, oppure Pupino che argomenta invece in favore di un'esistenza autonoma della narratrice? Sembra che la risposta possa essere ricavata da uno scritto che Elsa Morante stessa ha prodotto nel 1959 nel quale sviluppa una riflessione sul cosiddetto "romanzo moderno":

E allora, nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: «S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà, ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero». Così, mediante la prima persona, la realtà nuovamente inventata si rende in una verità nuova⁸⁶.

⁸⁶ MORANTE, E., *Nove domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959; ora in *Opere, op. cit.*, vol. II, 1990, pp. 1497-1520.

In questo senso, sembra che abbiano piuttosto ragione Pier Vincenzo Mengaldo e Marco Bardini: il personaggio inventato dallo scrittore, e al quale questo scrittore dà la responsabilità di condurre la narrazione, è solo un «alibi» nel quale l'autore può immedesimarsi per raccontare la sua storia. La lingua di *Menzogna e sortilegio*, quindi, sarebbe proprio quella di Elsa Morante, e non quella di Elisa.

3.2 LA FIGURA DI ELISA : TRA ETERODIEGESI E OMODIEGESI

La figura di Elisa è fra le più ambigue di tutto il romanzo: ambigua non solo, come abbiamo visto, nel rapporto che intrattiene con la sua creatrice Elsa Morante, ma anche, e soprattutto, nel rapporto che intrattiene con se stessa. Difatti, Elisa è allo stesso tempo narratrice e personaggio del suo racconto: da un lato, guarda agli avvenimenti da una prospettiva esterna e distante, ma dall'altro appartiene intimamente al mondo che delinea, e quindi è psicologicamente ed emotivamente coinvolta negli eventi che narra.

È importante ricordare a questo punto la struttura del romanzo: questo inizia con un'*Introduzione alla Storia della mia famiglia* (pp. 11-29), alla quale seguono sei grandi parti (*L'erede normanno*; *La cuginanza*; *L'anonimo*; *Il butterato*; *Inverno*; *Il postale*), a loro volta suddivise in vari capitoli, per concludersi infine con un *Epilogo seguito da un «Commiato» in versi* (pp. 697-706). Se mettiamo per il momento da parte le pagine introduttive e conclusive di *Menzogna e sortilegio* per concentrarci sull'essenza della narrazione (le sei parti), è fondamentale notare che questa conosce una scissione interna importante, che si colloca alla fine della quarta parte (p. 434). Difatti, mentre le prime quattro parti narrano vicende anteriori alla nascita di Elisa⁸⁷, le ultime due parti, invece, narrano avvenimenti di cui Elisa stessa è stata testimone⁸⁸.

⁸⁷ Il matrimonio di Cesira e Teodoro, la storia d'amore tra Anna ed Edoardo, l'incontro tra Edoardo e Francesco, la relazione di Francesco con Rosaria, così come i complicatissimi rapporti che si sviluppano tra tutte queste figure e che finiscono per sfociare nel tradimento di Rosaria con Edoardo, la separazione di Rosaria e Francesco e il matrimonio di Anna e Francesco.

⁸⁸ L'infelice vita familiare dei De Salvi, il nuovo incontro tra Francesco e Rosaria, la notizia della morte di Edoardo, le visite di Anna a Concetta, il famoso carteggio con il Cugino che segna il definitivo sprofondamento di Anna nel delirio e nella follia e, infine, l'inevitabile esito della storia, cioè la morte di Anna e Francesco.

Il rapporto che Elisa intrattiene con il romanzo è quindi doppio: all'inizio, lei è solo narratrice, in quanto non appartiene alla storia che racconta, ma in seguito diventa anche personaggio, cioè parte integrante del mondo da lei descritto. Esiste perciò un trapasso dall'eterodiegesi all'omodiegesi. Ciò significa che la prospettiva adottata non può essere unica, ma al contrario che esiste un'oscillazione tra prospettiva interna ed esterna. Nelle prime quattro parti, la prospettiva adottata è quella esterna, poiché Elisa guarda agli avvenimenti "dal di sopra", come se fosse un demiurgo che tirasse le fila esistenziali dei suoi personaggi da un mondo superiore e inaccessibile; nelle ultime due parti, invece, si passa a una prospettiva interna, in cui la narratrice ricade nei panni di lei stessa bambina, mettendosi a descrivere gli eventi così come si sono presentati allora ai suoi occhi.

Esiste perciò una forte tensione tra due tipi di focalizzazione che sono solitamente opposti: la focalizzazione zero e la focalizzazione interna. Ed è proprio qui che si situa un paradosso sorprendente, che rende la figura di Elisa ancora più ambigua e misteriosa: nelle prime quattro parti, poiché si narrano vicende che si sono prodotte prima della nascita di Elisa, la narratrice avrebbe logicamente dovuto adottare una focalizzazione esterna, o comunque esprimere una certa ignoranza riguardo ai sentimenti o ai pensieri dei suoi personaggi. Invece, Elisa mostra di sapere assolutamente tutto di loro: non solo il loro passato, presente e futuro, ma anche i loro pensieri e sentimenti, a volte anche meglio dei personaggi stessi. Lei è capace di indovinare quello che i suoi protagonisti non vogliono confessare a loro stessi, o che percepiscono confusamente senza riuscire a farne un'elaborazione cosciente. Valgano da esempio i due brani qui riprodotti:

Allorché sognava d'averlo perduto [Edoardo], Anna si diceva, appena desta: «Non è vero, è stato un sogno, domani lo vedrò», e questo pensiero fulmineo le dava una felicità febbrile. Talvolta, suo malgrado, le veniva fatto di pensare a un nome: *Anna Cerentano*. Ella vagheggiava pazzamente un tal nome, e al tempo stesso cercava di scacciarne la tentazione dalla mente: «Ah, ma che penso!» si ammoniva, stringendosi la fronte, quasi impaurita da quelle sillabe temerarie [p. 187].

La consapevolezza del suo stato [la gravidanza] le portò [ad Alessandra] un sentimento di arcano riposo e di trionfo, quasi che la sorte di generare non fosse toccata a nessun'altra donna prima che a lei. Ella aveva sempre vissuto in tale accordo con gli eventi e le stagioni della terra da godere adesso di questa legge naturale che si compieva in lei, come una pianta che germina e fruttifica alla sua stagione. Né la mordeva il pensiero che tale legge naturale non fosse, nel suo caso, in pace con le leggi degli uomini e di Dio. Anzi, la coscienza d'aver concepito il proprio frutto nel delitto accendeva d'orgoglio la sua mente lusingata e rapita. La disubbidienza, il mistero della sua maternità ingrandivano il senso di prodigio e di potere che l'accompagnava adesso ogni giorno; ed ella si compiaceva infantilmente che una tal complicità la legasse fin d'ora al nascituro [pp. 333-4].

Inversamente, le ultime due parti avrebbero dovuto permettere a Elisa di affermarsi maggiormente nel suo ruolo di narratrice demiurgica, poiché si mette a raccontare eventi che si sono svolti sotto i suoi occhi. Avrebbe dunque dovuto essere in grado di esprimere delle certezze, poiché è stata diretta testimone degli avvenimenti. Invece, l'onniscienza intrusiva che si osserva nelle prime quattro parti del romanzo si capovolge adesso in ignoranza dichiarata, in incapacità a capire le scene alle quali assiste: si accumulano ora espressioni del tipo *non so spiegarmi, non saprei dire, forse, ...* Questo atteggiamento, tuttavia, può trovare la sua spiegazione nella giovane età che aveva Elisa al tempo in cui si sono svolti gli eventi. La narratrice riproduce le vicende così come la bambina di dieci anni che era allora le ha viste e capite. Incapace di intendere a quei tempi il senso del comportamento dei suoi genitori e di dare una spiegazione razionale e matura alla diversa insania di cui Anna e Francesco erano vittime, Elisa è solo in grado di esporre le loro azioni senza darne un significato chiaro.

Nonostante ciò, anche in queste ultime due parti continua ad esistere un'oscillazione tra focalizzazione zero e interna. La narratrice, cioè, non si immedesima definitivamente nell'ottica della bambina che era a dieci anni, e spesso esce dalla sua prospettiva interna per ritrovare una posizione demiurgica e onnisciente. È il caso, ad esempio, della scena in cui Elisa si sofferma sulla nipote di Concetta Cerentano mentre quest'ultima compie la sua penitenza:

Ella nascondeva tuttavia la propria impazienza; e stringendo sul petto, con le due mani in croce, la vuota borsa delle elemosine, si distraeva pensando ai racconti grandi e straordinari, ai vanti con cui, più tardi, avrebbe assordato le compagne: poiché aveva un cuore di pavona, e le piaceva oltremodo di far mostra. Meditava pure di colorare la propria avventura con qualche variegata frottola. Dicendosi che, tanto, le bugie dette per gioco non meritano, al pari delle bugie vere, sette anni di purgatorio per ciascuna; ma sono peccato veniale, e basta accusarsene in confessione per esserne perdonati [p. 450].

Ma allora, come spiegare quest'oscillazione tra situazione narrativa autoriale e in prima persona? Come spiegare che la narratrice abbia questa competenza onnisciente quando parla di situazioni alle quali non ha assistito, di personaggi che non ha mai conosciuto, di pensieri e sentimenti che restano oscuri ai protagonisti stessi? La risposta può essere solo una: Elisa non dice la verità. Lei non rispetta quello che promette ai suoi lettori, cioè una storia che è «veritiera dal principio alla fine» (p. 29). Ciò che lei vuole raggiungere attraverso la scrittura non è, come afferma, la sua «propria sincerità» (p. 14), ma al contrario, l'immersione sempre più profonda nel suo «morbo ereditario», cioè la menzogna, l'illusione e l'inganno. Sulla base di una realtà troppo misera e squallida per

essere raccontata, Elisa ricrea un'epopea tutta sua, che parla non di gente povera, modesta e umile, ma di eroi dalle avventure straordinarie e dai destini drammatici.

3.2.1 IL PROCESSO DELL'ELABORAZIONE SECONDARIA

Si può ipotizzare che Elisa sia entrata in un processo di ricostruzione del proprio passato cercando di ricomporre in un insieme coerente i diversi frammenti della sua esistenza. Per raggiungere questa coerenza, si è aiutata dell'immaginazione e della fantasia. Questo procedimento mentale si può ricongiungere a un fenomeno ben noto agli psicoanalisti: si tratta del processo detto dell'"elaborazione secondaria". Come spiega Freud:

Vi è in noi una funzione intellettuale che richiede unificazione, coerenza e comprensibilità da ogni materiale della percezione o del pensiero di cui si impadronisce e non esita a produrre una falsa coerenza quando, per circostanze particolari, non è in grado di afferrare quella vera. Questa formazione di sistemi ci è nota non soltanto dal sogno, ma anche dalle fobie, dal pensiero ossessivo e dai deliri⁸⁹.

L'elaborazione secondaria è dunque una funzione mentale che permette di ricostruire una trama coerente e rassicurante, perché munita di senso e suscettibile di essere razionalizzata. Grazie a questo procedimento, l'individuo riesce a rasserenarsi perché recupera un certo controllo sui fatti. Nella misura in cui l'uomo non può dominare la realtà, cerca almeno di darsi l'illusione di un autocontrollo attraverso il tentativo di colmare le lacune e di rendere i frammenti della sua esistenza compatibili.

Un procedimento simile sembra realizzarsi da Elisa. Forse, non tutto quello che racconta è pura bugia. Si può supporre che certi eventi narrati siano davvero accaduti, soprattutto quelli che sono esposti nelle ultime due parti del romanzo, cioè quando Elisa passa a raccontare fatti di cui è stata diretta testimone. Secondo questa ipotesi, Elisa avrà realmente accompagnato il padre Francesco nelle sue passeggiate domenicali che finiranno per sboccare in un incontro con Rosaria; avrà quindi davvero avuto l'occasione di assistere, tale una spettatrice a teatro, alle sceneggiate drammatiche tra Rosaria e Francesco. Nello stesso modo, avrà veramente avuto per abitudine di accompagnare il padre all'osteria di Gesualdo, dove avrà potuto osservare gli effetti stupefacenti che il vino

⁸⁹ FREUD, S., *Totem und Tabu*, 1913. Citazione in traduzione italiana tratta da LAVAGETTO, M., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 147.

produceva su Francesco⁹⁰. Sulla stessa linea, Elisa avrà anche realmente accompagnato Anna nei suoi vagabondaggi che finiranno per farla accostare alla casa Cerentano, avrà davvero incontrato sua zia Concetta già caduta nella demenza in seguito alla morte del figlio, così come avrà davvero assistito al progressivo affondamento della madre nel delirio allucinatorio che la condurrà alla morte. In questo senso sarà veramente esistito il carteggio fanatico e insensato di Anna con il defunto Edoardo, ed Elisa avrà veramente accompagnato la madre nelle sue folle visite alla zia Concetta, dove sarà stata testimone del fervore patologico con il quale le due donne si sono dedicate all'adorazione di un morto.

E dunque, saranno proprio questi diversi frammenti di vita che fungeranno da base a partire dalla quale Elisa comincerà a costruirsi una storia che abbia un significato, che sia capace di colmare i vuoti e di rendere coerenti le azioni contraddittorie dei suoi personaggi. Da qui, Elisa si compiacerà a immaginare una tresca complessa e favolosa, che possa dare senso al comportamento dei membri della sua famiglia quando erano ancora in vita.

Così vedranno il giorno le storie d'amore tra Anna ed Edoardo e tra Rosaria e Francesco. Sarà anche così che la narratrice immaginerà un incontro tra Edoardo e Francesco, che descriverà le millanterie del padre davanti a Edoardo, che spiegherà la ragione della separazione tra Rosaria e Francesco con il tradimento di lei e, infine, che interpreterà il matrimonio di Anna e Francesco come la conseguenza di una strategia subdolamente messa in atto dall'infido Edoardo. Insomma, a partire da un passato ricordato parzialmente, Elisa ricostruisce l'intera vicenda della sua famiglia con l'aiuto stesso del male di cui dice di voler liberarsi: la menzogna.

Questo procedimento dell'elaborazione secondaria è da avvicinare a un altro concetto eminentemente psicoanalitico definito da Freud: il romanzo familiare. Difatti, anche questa nozione trova la sua radice nell'immaginario del soggetto, poiché indica il complesso delle produzioni fantasiose elaborate dal bimbo a proposito dei propri genitori. Secondo quanto dice Freud, ogni

⁹⁰ «Nell'effimera animazione dei primi bicchieri, mio padre soleva trattare simili vicini [i clienti di Gesualdo] da confidenti e amici. Mai prima [...] lo avevo veduto in questo aspetto di vantatore, menzognero e loquace, pontificante, espansivo fino alle lagrime; e devo aggiungere che non gli perdonavo tale nuovo aspetto [...]. Al suonar d'un lontano organetto, incominciava a cantare delle romanze d'opera, che quasi sempre tralasciava sul più bello, dichiarando di non *arrivarci* con la voce. [...] Non di rado, con grandiosità principesca, ordinava da bere per tutti a sue proprie spese: e coloro lo ringraziavano levando i bicchieri colmi all'altezza delle loro fronti e dicendo: - Avvocato, salute! - Lo chiamavano avvocato, sia per l'eloquenza da lui profusa, e sia perché, mi pare, lui medesimo s'era proclamato possessore di un tale titolo; allo stesso modo che s'era dichiarato, Dio sa con qual diritto, figlio di un *gran signore* [...]» (p. 514).

individuo, in età infantile o puberale, si dedica a delle fantasticherie nelle quali sostituisce i propri genitori con altri, spesso idealizzati, al fine di compensare le disillusioni che i parenti “veri” finiscono inevitabilmente per causare. In effetti, man mano che l’individuo cresce e si autonomizza, si rende conto che il padre e la madre non sono gli eroi che pensava: loro possono sbagliare, e persino mostrarsi insufficienti paragonati ad altri genitori. Per evitare il crollo delle figure idealizzate, il bambino si mette allora a immaginare una famiglia “altra”, diversa da quella di origine e dalla provenienza generalmente nobile e potente.

Questo procedimento è perfettamente illustrato dalla figura di Elisa: diretta testimone della follia di Anna e Francesco, lei negherà risolutamente la mediocrità della sua stirpe, preferendo dedicarsi all’immaginazione di una storia leggendaria nella quale i suoi genitori svolgono ruoli drammatici e teatrali. La nozione di romanzo familiare è dunque un’altra chiave di lettura fondamentale per l’interpretazione di *Menzogna e sortilegio*⁹¹.

3.3 LA TEMPORALITÀ DEL ROMANZO

La dimensione temporale di *Menzogna e sortilegio* è anch’essa trattata con profonda ambiguità dall’autrice. Quando si svolgono le vicende dei personaggi? In quale epoca vivono Cesira, Teodoro, Anna, Francesco, Edoardo e Rosaria? Sembra, quando si legge il romanzo, che le azioni si svolgano in un tempo lontano e remotissimo, un’età arcaica in cui diventa possibile lo svolgersi di fatti grandiosi e meravigliosi. In realtà, il tempo di *Menzogna e sortilegio* è precisissimo. Come afferma Cesare Garboli nell’*Introduzione* al romanzo:

[...] la storia [...] riempie un arco di tre generazioni tra gli ultimi decenni dell’Ottocento e il primo del Novecento. L’azione si svolge in Sicilia prima della guerra ’14 - ’18, mentre gli antefatti risalgono a molto più indietro. [...] Ma il risuonare delle carrozze, la costante attrazione all’indietro esercitata dagli antefatti, le mode e le abitudini di una volta trattate con veggente disinvoltura come perfettamente attuali, unite al favoleggiare, a quel modo della Morante di lavorare tra la sarta e la chiromante, e alla vastità del fantastico che occupa tutti gli spazi delle realtà, trascinano l’intreccio lontano nel tempo, sprofondandolo come in un abisso di memoria⁹².

⁹¹ Vedi SCARANO, E., *op. cit.*, pp. 116-22 ; ROSA, G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 12.

⁹² GARBOLI, C., *Introduzione a Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 2014, pp. XII-XIII.

Quest'effetto di "trascinamento all'indietro" è anche dovuto al modo molto particolare con il quale viene trattato il tempo verbale principale dell'opera, l'imperfetto. Vale la pena ricordare che questo tempo viene di solito usato per indicare un'azione continuata nel passato; si differenzia così dal passato remoto, che viene invece usato per avvenimenti generalmente unici e conclusi. Elsa Morante, però, impiega l'imperfetto in modo del tutto personale, tanto che, spesso, lo usa anche per descrivere azioni che, per la loro intensità e drammaticità, sono da considerarsi unici e irripetibili.

Valga da illustrazione il brano seguente:

Adesso, ella [Cesira] non **aveva** più alcun fine interessato per nascondere al marito la propria ripugnanza; e in lei **covava** una disperazione furente, bramosa di prorompere ad ogni occasione, sì che quasi ogni discorso fra i due finiva in un litigio. Ella **pareva** inebbriarsi di quel veleno: le sue sottili vene azzurre **s'inturgidivano** sotto la pelle delicata, le sue pupille **si dilatavano**, come affascinate dall'immagine del proprio odio. E con le labbra scolorate, asciutte, ella **accusava** il marito d'essere un mentitore, un fallito e un baro. Lo **accusava** d'averla ingannata, nascondendole la propria rovina, e d'aver approfittato della sua inesperienza per legarla a sé: - Ma tu, - **domandava a questo punto**, - credesti davvero di piacermi? - e **s'abbandonava** a un riso che **pareva** produrle un acuto spasimo. **Gli svelava allora** d'aver sempre recitato la commedia con lui, per farsi sposare, credendolo ricco; e **gli dichiarava** a voce alta d'averlo in tale orrore che fino il tocco della sua mano, fino il suono balbuziente della sua voce le erano insopportabile noia. Qui ella **cadeva spesso** in crisi di singhiozzi sterili, senza lagrime: - Ah, sono perduta! M'ha perduta! non ho più speranza! non ho più speranza! - **gridava**; e **si spettinava, si graffiava, si batteva** coi pugni il volto [pp. 57-8; grassetto aggiunto].

In questo passo intensamente teatrale, si crea una tensione tra singolarità e tipicità della scena. Da un lato, l'intensità con la quale Cesira dà sfogo alla sua disperazione non può che sembrare unica ed eccezionale; ma dall'altro, l'uso dell'imperfetto crea un'impressione di ripetitività ossessiva, come se simili spettacoli avessero luogo quotidianamente. Tramite l'imperfetto, dunque, ogni parola e ogni gesto viene prolungato e amplificato in modo eccezionale⁹³. I singoli istanti, anche quando effimeri, vengono immobilizzati nel tempo, poiché l'imperfetto permette di rendere perenne e immortale ciò che è in realtà unico e transitorio. Si crea dunque un processo di dilatazione del racconto, che contribuisce a dare al romanzo questo suo effetto di arcaicità temporale. D'altronde, questa tendenza a fissare ogni singolo attimo e a prolungare ogni evento permette di riprodurre una delle caratteristiche più fondamentali dei personaggi: cioè la loro incapacità a evolvere, la loro

⁹³ DA RIN, A., *op. cit.*, pp. 267-8.

inerzia congenita, che impedisce loro di superare gli ostacoli e li condanna a rimanere perennemente schiavi delle loro frustrazioni.

3.3.1 ELISA E LA TENDENZA AL CONTROLLO: LA QUESTIONE DELLA DURATA NEL RACCONTO

L'analisi dei rapporti fra tempo della storia e tempo del racconto in *Menzogna e sortilegio* si rivela molto utile per capire una delle costanti del comportamento di Elisa: cioè la sua ossessione del controllo. Tempo della storia e tempo del racconto non sempre coincidono all'interno del romanzo: difatti, quest'ultimo non si sviluppa su una linea continua e regolare ma, al contrario, si contraddistingue per un costante trapasso dall'accelerazione al rallentamento. Certi avvenimenti, come il matrimonio tra Cesira e Teodoro, l'infanzia di Anna e la morte di Teodoro, sono narrati abbastanza rapidamente, mentre altri, quali l'innamoramento di Anna ed Edoardo, l'amicizia di Francesco con Edoardo, oppure il tradimento di Rosaria, sono raccontati in modo più dettagliato. Il ritmo si dilata ancora di più quando la narratrice passa al racconto in prima persona, cioè quando entra in scena in quanto personaggio della storia. Adriana Da Rin identifica così tre velocità all'interno del romanzo: «una più rapida, riservata ai fatti più distanti; una più lenta per i fatti più vicini a Elisa, ma a cui lei non è presente, e un'altra ancora più dilatata per i fatti da cui si trova travolta»⁹⁴.

Quest'affermazione si rivela congruente con il modo in cui la Morante tratta il sommario. Questo espediente narrativo è usato piuttosto spesso in *Menzogna e sortilegio* per ragioni pratiche e strutturali. In effetti, non si deve dimenticare che l'ambizione di Elisa è di raccontare le sue cronache familiari su un arco di tre generazioni, il che la costringe ad accorciare la descrizione di certi eventi vissuti dai personaggi, al fine di non allungare eccessivamente un racconto che è già molto particolareggiato. Il sommario è soprattutto presente all'inizio del romanzo, quando la narratrice descrive la vita dei nonni, oppure nella parte quarta dell'opera, cioè quando si passa a raccontare l'infanzia di Francesco. Si ritrova invece con meno frequenza a partire dal momento in cui Elisa si sofferma sull'adolescenza dei genitori e sulla propria vita insieme a loro. In sostanza, si può dunque dire che più il tempo descritto è lontano da quello di Elisa, più la catena degli avvenimenti si sviluppa in modo rapido e sintetico, accelerando il ritmo del racconto.

⁹⁴ *Ivi*, p. 257.

Le ellissi, invece, sono piuttosto rare e tendono a cancellare unicamente intervalli brevi (in genere, non più di qualche mese). I casi più frequenti sono della forma seguente:

Arrivò dunque il giorno delle nozze: le quali furono celebrate con tutto lo sfarzo che Cesira aveva potuto vagheggiare nelle sue fantasie vanitose. [...] **Pochi mesi** dopo il matrimonio, i due sposi si aggiravano nelle stanze del loro palazzetto, deserto e smobiliato, così che i passi riecheggiavano contro le pareti [pp. 54-5; grassetto aggiunto].

Era trascorsa **meno d'una settimana** dal litigio con la vicina, quando Alessandra, uscita un giorno sull'ora del tramonto a cercare il figlio, e inutilmente avendolo chiamato a gran voce, lo scorre d'un tratto, ripiegato su se stesso, con la testa sulle braccia, fra le rocce di quei terreni incolti ov'egli amava aggirarsi [p. 360; grassetto aggiunto].

È da rilevare solo un caso di ellissi "lunga" nel corso del romanzo, ed è quando avviene il trapasso dalla prima alla seconda parte dell'opera: «Circa **tre anni** dopo gli avvenimenti su esposti vi fu un nuovo incontro fra i cugini Anna ed Edoardo» (p. 125; grassetto aggiunto).

Questa infrequenza delle ellissi, e soprattutto questa reticenza a sopprimere archi di tempo troppo lunghi, testimonia della riluttanza della narratrice a omettere parti del suo racconto che possono anche rivelarsi trascurabili. La volontà di Elisa è in effetti di fornire una storia che sia la più completa e dettagliata possibile. Lei non vuole lasciare nulla da parte, neanche quello che si rivela meno importante, tanto è forte la sua determinazione a elaborare una trama unitaria e coerente; quasi volesse convincere il lettore, attraverso un racconto così preciso e minuzioso, che lei non può che raccontare la verità, poiché è disposta a non lasciare nulla all'oscuro.

In realtà, questo suo atteggiamento non fa che rivelare la sua ossessione del controllo e del dominio assoluto: la trama è difatti *troppo* compatta e *troppo* completa per essere credibile. Testimonia solo di quel processo dell'elaborazione secondaria di cui abbiamo già parlato⁹⁵: nella sua risolutezza nevrotica a non tralasciare nessuna lacuna e a crearsi una storia coerente per dare senso alla sua esistenza passata e presente, Elisa è pronta anche a elaborare una *falsa* coesione, dal momento che le permette di darsi l'illusione di un autocontrollo.

⁹⁵ Vedi pp. 44-6.

Questa tendenza della narratrice a voler dominare ogni aspetto della sua storia si manifesta anche attraverso il posto che lascia alla scena, cioè un posto quasi inesistente. Infatti, i dialoghi in *Menzogna e sortilegio* non sono comuni, e le rare volte in cui Elisa lascia esprimersi un personaggio con il discorso diretto non danno la possibilità agli interlocutori di replicare, e quindi di entrare in una dinamica di reciprocità. Se i protagonisti reagiscono, le loro risposte vengono rese soltanto attraverso il discorso indiretto o indiretto libero. Adriana Da Rin finisce così per pensare che «il botta e risposta fra i protagonisti non pare essere preso mai in considerazione, a dimostrare che la solitudine dei personaggi non cessa neppure in presenza dell'interlocutore»⁹⁶. È quello che avviene, ad esempio, quando Edoardo fa la conoscenza di Anna quella famosa mattina di febbraio che segnerà l'inizio della loro malsana e perversa relazione:

E poiché, richiesta nuovamente del suo nome, **ella gli disse di chiamarsi Anna Massia**, incantato egli [Edoardo] affermò che infatti Massia era il cognome di sua madre: - *Allora*, - concluse poi con una felicità subitanea, che lo rendeva inquieto, - *possiamo subito darci del tu?* - Anna rispose con una risata febbrile e sommessa. - *E dimmi*, - egli soggiunse, - *che cosa ti piace? Ti piace il cioccolato?* - [...]. Nel frattempo, il cugino era corso al banco, dove aveva scelto lui stesso dei pasticcini, che adesso le recava in persona su di un vassoio, allo scopo di consolarla; ma Anna, pur volgendogli uno sguardo grato, **accennò che non poteva mangiar niente**: - *Ma dimmi almeno perché piangi, cugina mia*, - egli ripeté. E finalmente, in risposta, **ella gli confessò con un filo di voce che, dal giorno in cui s'erano salutati dalla carrozza, non aveva mai cessato di pensare a lui; e oggi, le pareva una cosa troppo strana d'averlo incontrato. Troppo strana, e addirittura non vera: ecco perché lei, che non piangeva mai, s'era messa a piangere**. - *Salutati dalla carrozza?* - domandò Edoardo dubbioso [pp. 132-3; corsivi e grassetti aggiunti⁹⁷].

Qui, Edoardo parla con il discorso diretto, mentre le risposte di Anna sono sistematicamente filtrate dalla narratrice tramite il ricorso al discorso indiretto e indiretto libero.

La stessa cosa succede quando Francesco ed Elisa bambina incontrano Rosaria durante una delle loro solite passeggiate. Come viene illustrato nel brano che segue, solo il discorso di Rosaria viene riportato, sia in maniera diretta che indiretta, mentre le risposte di Francesco non vengono neppure menzionate:

⁹⁶ DA RIN, A., *op. cit.*, p. 264.

⁹⁷ In grassetto è indicato il ricorso al discorso indiretto o indiretto libero, mentre il corsivo mostra l'uso del discorso diretto.

Contenta, pareva, di venire riconosciuta e salutata, ella [Rosaria] incominciò a ridere, e a discorrere rumorosamente, quasi che non parlasse a mio padre solo, ma all'intera cittadinanza. Spiegava come, passando in carrozza, ci avesse scorti da lontano; e come avesse subito fatto fermare al primo crocicchio, e ci avesse inseguiti. E come si trovasse nella nostra città da appena due settimane, e intendesse trattenervisi alcuni mesi, per riposarsi un poco e fare una vita tranquilla, più vicina al paese dov'era nata e dove si recherebbe ogni tanto a visitare i suoi parenti. Ella abitava, spiegò, un appartamento prestatole da una signora sua amica, alla quale, a sua volta, ella aveva prestato il proprio appartamento nella Capitale per tutto il tempo che si tratterebbe qui. [...]

Qui la signora s'informò da mio padre s'egli fosse rimasto nella medesima città durante tutti i trascorsi anni. Poi guardando me che vergognosa abbassavo il capo, domandò: - E questa, è una figlia tua? Lo seppi, lo seppi, - aggiunse frettolosa, - che t'eri sposato -. E ripeté: - Questa è una figlia tua? [p. 463]

Prevale dunque largamente, lungo l'intero racconto, il discorso indiretto o indiretto libero. Questa particolarità illustra l'invadenza demiurgica di Elisa, la quale filtra personalmente ogni parola dei personaggi, intervenendo così anche in quei momenti che potrebbero lasciare libero corso all'espressione individuale di ognuno. Quest'attitudine mostra l'inclinazione della nostra narratrice all'onniscienza intrusiva, la sua volontà di tirare tutti i fili del racconto e di non lasciare nessun margine di libertà ai suoi protagonisti.

Infine, rimane da analizzare il ruolo della pausa nella dinamica del racconto. Contrariamente all'ellissi e alla scena, la pausa è un espediente narrativo molto usato all'interno di *Menzogna e sortilegio*, il che, ancora una volta, illustra la tenacia di Elisa a voler produrre un racconto che sia il più dettagliato e completo possibile. Nella sua nevrotica volontà di controllare tutti gli aspetti dell'opera, e soprattutto nel suo disperato tentativo di guadagnarsi la fiducia del lettore, la nostra narratrice inonda quest'ultimo di descrizioni dettagliate, che danno – a suo avviso - uno sfondo di realismo alla sua epopea familiare. Si pensi, ad esempio, alla descrizione sfumatissima di Edoardo (pp. 129-30), il quale viene colto in tutte le sue sottigliezze, ambiguità e contraddizioni. Oppure si leggano le minuziose rappresentazioni degli "interni", come la casa nuziale di Anna e Francesco (pp. 428-30) o l'appartamento di Rosaria (pp. 470-2). Sommerso da tanta precisione, come può credere il lettore che Elisa non dica la verità? Come dubitare un attimo della sua attendibilità? Le descrizioni sono troppo minute per essere state il frutto dell'immaginazione della narratrice. Invece, noi sappiamo ormai che cosa si nasconde dietro questa ossessività della perfezione.

Adriana Da Rin include nella pausa anche le metafore e le similitudini che, «con la loro frequenza inusitata (ce n'è sempre almeno una per pagina e in qualche caso si arriva a registrarne sette) e l'insistita proliferazione, costituiscono pur sempre non solo un rallentamento del ritmo di lettura, ma soprattutto una sospensione della storia»⁹⁸. È quello che accade nei brani che seguono:

Pareva a lui [Edoardo], come ad altri suoi simili, che la sorte stessa, ponendolo in una classe privilegiata, avesse voluto dimostrare di tenerlo da più degli altri, quasi fatto d'una sostanza rara. Seppure l'istinto di prevalere lo traeva sovente ad amare chi era posto più in basso di lui, non lo sfiorava mai l'intenzione, e neppure il pensiero di elevare al proprio rango la persona amata. **Così gli dèi, se tentati a congiungersi con le mortali, scendevano a loro in forma umana, o magari di bestia o di nube, ma non elevavano le proprie amanti terrene agli onori dell'Olimpo** [p. 154; grassetto aggiunto].

Amore? Qual sorta d'amore è mai questo? [...] Certo i lettori si sentirebbero truffati, a vedersi offrire di queste insulsaggini, s'io non li avvertissi che su una tal base, futile in apparenza, sorge e si innalza il tenebroso castello della mia protagonista. **Così un sottile e rauco ruscello si trasmuta in torrente; così talvolta a uno scherzoso, trasparente Allegro, segue, nella Sinfonia, un Andante severo e arcano** [p. 165; grassetto aggiunto].

[...] si sarebbe detto che nella persona di mio padre, sì, proprio in quelle fattezze, in quell'abito, in quella voce, ella [Anna] riconoscesse ogni volta l'effigie di chi sa quale onta, o minaccia, o dolorosa rovina. La presenza, la vista di lui non erano che la vivente apparizione di tali reminiscenze e presagi: davanti ai quali ella indietreggiava piena di ripulsa. **Al modo di un bambino che, nella febbre, supplica la madre di scacciare dalla stanza quel gigante nero, quell'animale feroce: mostri a lui solo visibili, e leggende informi della puerizia cui la febbre dà corpo, né vale, a scancellarli, la ragione o la preghiera** [p. 494; grassetto aggiunto].

3.3.2 COAZIONE A RIPETERE: LA QUESTIONE DELLA FREQUENZA NEL RACCONTO

Molto indicativa si rivela anche l'analisi della frequenza nel racconto, cioè del rapporto tra il numero di volte in cui un evento accade e il numero di volte in cui questo stesso evento viene raccontato. Evidentemente, sono da rilevare i numerosi racconti singolativi (in cui si narra una sola volta quello che è accaduto una sola volta): il matrimonio tra Cesira e Teodoro, la trappola che Nicola Monaco cerca di tendere alla famiglia Cerentano con l'aiuto dell'ormai senile Teodoro e che finisce per rivoltarsi contro di lui, la storia dell'innamoramento fra Anna ed Edoardo, la barbarica

⁹⁸ DA RIN, A., *op. cit.*, p. 257.

cerimonia del “marchio di fuoco”, la lettera dell’Anonimo che mette in guardia Francesco contro la presunta fedeltà di Rosaria, il matrimonio di Anna e Francesco, la famosa “serata all’Opera”, ecc.

Però, è curioso constatare che questi racconti in apparenza singolativi si trovano sistematicamente rispecchiati e replicati in altre situazioni. Ogni evento del romanzo viene infatti richiamato da un altro evento, perfettamente simmetrico al primo, tanto che risulta impossibile dare una lista esaustiva di tutte le situazioni ripetitive che si manifestano nel corso della narrazione. A titolo di esempio vediamone perlomeno alcune: Cesira viene amata dal padre nello stesso modo in cui Anna viene amata da Teodoro; Anna è considerata un peso per la madre Cesira nello stesso modo in cui Elisa è considerata un peso per la madre Anna; Cesira odia e disprezza il marito Teodoro nello stesso modo in cui Anna odia e disprezza il marito Francesco; il fervore materno che Alessandra testimonia a Francesco si rispecchia nel fervore materno che Concetta testimonia a Edoardo; l’amore idolatrico che la piccola Elisa prova per Anna si rispecchia nell’amore idolatrico che la piccola Anna prova per Teodoro; Edoardo tormenta Anna nello stesso modo in cui Francesco tormenta Rosaria nello stesso modo in cui Anna tormenta Francesco; il culto che Concetta volge a Edoardo si ritrova nel culto che Anna volge anche al Cugino; il motivo del viaggio che si ritrova nei discorsi tra Teodoro e Anna viene replicato nei discorsi tra Edoardo e la stessa Anna; le fantasticherie alle quali Francesco bambino ama lasciarsi andare⁹⁹ si rispecchiano nelle fantasticherie alle quali Elisa bambina ama anche lei abbandonarsi¹⁰⁰. La lista potrebbe allungarsi.

Oltre a questa categoria di racconti che possono definirsi singolativi (nonostante il loro continuo replicarsi in altre situazioni), ne esiste un’altra che assume un rilievo di grande importanza all’interno di *Menzogna e sortilegio*: si tratta del racconto singolativo anaforico (in cui si racconta *n* volte quello che è accaduto *n* volte). Cioè, la narratrice insiste ripetutamente sulle stesse scene, e questo nell’intento di marcare l’ossessività dei personaggi e il loro cristallizzarsi (Freud parlerebbe di “fissazione”) su alcuni punti fermi.

⁹⁹ «Egli [Francesco] girava gli occhi per la volta celeste, e, possedendo da qualche giorno un atlante in cui, fra l’altro, eran ritratte in figura le costellazioni, ricercava quei disegni fantastici del Toro, dei Gemelli, della Bilancia, e l’aureo, non visibile filo che legava l’una e l’altra stella. [...] si fingeva adesso non già sottostante e remoto, ma passeggero nel bel mezzo di quella popolazione aerea. Fra i navigli stellari e i pesci di luce, fra i carri ronzanti e le comete e belve dalla coda di stelle, godeva di avventurarsi in quel paese selvaggio [...]» (p. 349).

¹⁰⁰ «Nelle macchie di vino della tavola, io mi fingevo geografie strane, non troppo dissimili da quelle che mio padre fanciullo vedeva nell’aperto firmamento [...]» (p. 531).

Si tratta anche di un modo per illustrare la totale passività dei protagonisti e la loro incapacità a entrare in un processo evolutivo che permetterebbe loro di superare il loro perpetuo stato di insoddisfazione. Di fronte alla loro grigia e noiosa esistenza, invece di provare a sorpassare gli ostacoli o fare in modo di migliorare le loro condizioni, trovano un compenso illusorio nell'immaginazione e nel sogno. È facile allora percepire il circolo vizioso nel quale ognuno di loro cade: la delusione portata dalla realtà della vita li induce a trovare consolazione nella fantasticheria di un'esistenza *altra*, più bella, più felice, più avventurosa, ma tale compenso rende a sua volta più insopportabile ancora la loro vita quotidiana fatta di frustrazioni, di disillusioni e di insuccessi, il che li incita a sprofondare sempre più nelle loro illusioni fantastiche.

Per illustrare questa insistenza sulle stesse situazioni, si pensi al numero di volte in cui Teodoro illude la figlia Anna su un avvenire felice e glorioso:

Vedendo poi l'interesse di Anna allorché parlava del cugino, [Teodoro] le disse scherzando: - Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito. Così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per esser nata signora -. Anna, rossa in volto, rise follemente, al punto che gli occhi le si empirono di lagrime [pp. 65-6].

Né meno sincero egli era allorquando [...] cadeva in un accesso di grandezza: e prometteva ad Anna magnifici giorni avvenire, onori e ricchezze degni d'una Massia. Lui, Teodoro, avrebbe riconquistato per lei tutto ciò che le spettava di diritto. Anna doveva soltanto attendere ancora un poco, fidando ciecamente in suo padre: ché lui s'occupava di ciò giorno e notte, aveva i propri disegni infallibili. Ella era nata con un nome di signora, ma suo padre la farebbe regina! [p. 68]

Quanto a Teodoro, egli dimenticava, in quelle sue momentanee rivolte, d'essere lui stesso la causa di tanta ingiustizia ai danni di sua figlia. La coscienza, tuttavia, gli rammentava questa verità molto spesso; ed egli, incapace di sopportare tante amarezze da solo, s'apriva con Anna, spiegandole a sazietà ch'ella aveva nella propria bellezza una ricchissima, superba dote e che doveva mirare a un destino degno dell'illustrare nome dei Massia, rifiutando la sorte degli umili [p. 94].

Oppure al numero di volte che Francesco esprime i suoi stravaganti ideali socialisti; ideali nei quali, paradossalmente, non si percepisce tanto la sua volontà di venire in aiuto agli umili facendo cadere le barriere sociali, quanto i suoi deliri di grandezza e di salvezza:

Col tono solenne e patetico d'un tribuno, predicava l'avvento d'una civiltà inverosimile e prodigiosa, di cui si considerava non solo l'araldo e il paladino, ma una delle future colonne. Severo, ardente, gettando sguardi pieni di fuoco, ripeteva che i presenti ordini del mondo si reggevano soltanto sull'ignoranza dei più e sull'arbitrio di pochi (nel numero dei quali ultimi va inteso ch'egli comprendeva non solo Edoardo Cerentano con tutta la sua schiatta, ma anche se medesimo e la sua propria famiglia, composta, a suo dire, d'antichi feudatari baroni). Ma coloro, dichiarava, che al pari di lui medesimo appunto, conoscevano la verità, avevano il dovere di gridarla agli uomini inconsci, di predicarla nelle piazze, fino al giorno che tutti si domanderebbero stupiti come avessero potuto, per tanti secoli, rimanere sepolti vivi in una così assurda prigionia. [pp. 231-2].

Quanto a Francesco, egli aveva deciso in cuor suo, sebbene lei [Rosaria] non se lo immaginasse nemmeno, di sposarla appena terminata l'università; e un tal progetto, egli lo confidò a Edoardo. Il matrimonio, è vero, egli soggiunse, doveva esser soppresso nella ideale società futura, nella quale il mutuo patto dei sentimenti e delle volontà basterebbe a legare due liberi amanti, senza necessità di contratti e di consacrazioni. Ma poiché la società attuale vedeva tuttora nel matrimonio il solo legame rispettabile e legittimo, in qual modo migliore si poteva mostrarle il proprio disprezzo che sposando una donna di strada? Era lo stesso che dire a questa società: «Non credere ch'io sposi una tal donna persuaso, con ciò, di nobilitarla. La nobiltà di ciascuno può provenire soltanto da ciò ch'egli è in se stesso, non da ciò che gli si dà. Ma poiché tu bandivi da te questa donna come la peste, ecco, io ti costringo ad accoglierla, in nome delle tue stesse leggi». Le nozze di Francesco, nell'intenzione di lui, non sarebbero state, dunque, un atto d'umiltà, ma d'orgoglio; non d'amore, ma d'odio [pp. 238-9].

Tutte queste ripetizioni interne, tutte queste scene che trovano la loro replica esatta in situazioni che coinvolgono i personaggi più diversi, possono essere ricongiunte al fenomeno della “coazione a ripetere” interpretato da Freud. La coazione a ripetere è la tendenza inconscia delle persone che soffrono di malattie ossessive, di stati nevrotici e di fobie, a porsi deliberatamente in situazioni penose ripetitive che si ricalcano su vecchie esperienze. Detto altrimenti: la coazione a ripetere è la propensione delle persone nevrotiche a rivivere e reiterare ripetutamente situazioni frustranti, rapporti sociali fallimentari e condotte inadatte, senza che queste persone si rendano conto che sono loro stesse a determinare gli eventi dai quali si sentono innocenti vittime. Come dice Freud in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi* (1914): «L'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato e rimosso, egli piuttosto li mette in atto, li ripete, ovviamente senza rendersene conto. [...] alla fine ci si rende conto che proprio questo è il suo modo di ricordare»¹⁰¹.

¹⁰¹ FREUD, S. (1914), *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*, in *Opere*, a cura di MUSATTI, C. L., vol. VII, Torino, Boringhieri, 2000.

Queste osservazioni sulla propensione dell'apparato psichico a tornare inesorabilmente al suo stato iniziale porta lo psicoanalista a modificare la sua prima teoria delle pulsioni secondo la quale la psiche umana è naturalmente spinta a cercare il piacere e a fuggire il dispiacere. Nel saggio *Al di là del principio di piacere* (1920), Freud afferma che lo psichismo è continuamente sottomesso a una tensione tra due forze opposte: la pulsione di vita (Eros) e la pulsione di morte (Thanatos). Se, da un lato, l'impulso di vita spinge l'uomo all'evoluzione e al progresso per raggiungere obiettivi di vita, dall'altro, l'impulso di morte ostacola ogni tentativo di cambiamento e utilizza la ripetizione per ritrovare lo stato di quiete iniziale che è continuamente minacciato dai processi vitali di Eros. Insomma, se Eros esorta all'azione e allo sviluppo (attraverso conquiste culturali, morali e artistiche), Thanatos spinge alla conservazione e alla stagnazione (attraverso il continuo ripetersi dello stesso)¹⁰².

I personaggi di *Menzogna e sortilegio*, dunque, possono dirsi tutti dominati dall'impulso di morte. Incapaci di progredire in direzione di mete superiori, sono costretti all'immutabilità da un Thanatos tirannico e oppressivo. Da qui il loro continuo ritorno ad uno stato anteriore e l'ossessivo ripetersi delle stesse situazioni. Tutto il dramma dei parenti di Elisa sta nella loro incapacità ad afferrare le opportunità che si presentano a loro. Ad osservare bene, tali opportunità esistono, e più d'una volta si presentano situazioni in cui i nostri eroi non avrebbero che a tendere la mano per ottenere ciò che desiderano. Però, loro sono troppo ciechi per rendersi conto delle possibilità che la vita offre loro e si condannano sistematicamente, con accanimento masochistico, a porsi in condizioni di stagnazione, o peggio, di vera e propria regressione.

Interessante, per capire meglio questa coazione a ripetere dei personaggi, è lo scritto di un altro grande psicoanalista, Carl Gustav Jung (1875-1961). Nel suo saggio *L'importanza del padre nel destino dell'individuo* (1909/1949), l'autore identifica l'origine della propensione a ripetere nell'influenza che i genitori esercitano sui figli. Ogni individuo sarebbe in effetti governato da forze superiori che lo spingono inconsciamente a riprodurre schemi già sperimentati dai suoi parenti¹⁰³. Da qui si spiega forse tutta la dinamica edipica: l'inclinazione dei figli maschi a ricercare una compagna che assomigli alla madre, e viceversa delle figlie femmine a ricercare un uomo che

¹⁰² FREUD, S. (1920), *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, 2000.

¹⁰³ JUNG, C. G. (1909/1949), *L'importanza del padre nel destino dell'individuo*, in *Opere*, a cura di AURIGEMMA, L., vol. IV, Torino, Boringhieri, 1973.

ricordi loro il padre, sarebbe dovuta a questa incessante coazione a ripetere che porta ogni individuo a replicare percorsi già vissuti.

Vediamo adesso in modo più dettagliato come questa forza mortifera governi i protagonisti della nostra storia. Ogni personaggio, difatti, tende inesorabilmente a ripetere schemi già vissuti dai propri genitori e a replicare comportamenti sempre uguali. Saranno esaminate le azioni dei quattro eroi principali del romanzo, vale a dire Anna, Francesco, Edoardo e Rosaria. Ogni volta, la nostra conclusione sarà la stessa: tutti si dimostreranno incapaci di evolvere esistenzialmente e di liberarsi dalla forza repressiva di Thanatos.

3.3.3 I PERSONAGGI DI *MENZOGNA E SORTILEGIO* SOTTO L'IMPRESA DI THANATOS

3.3.3.1 ANNA

Cominciamo con Anna e i rapporti che esistono tra suo padre Teodoro e suo marito Francesco. Certo, Anna ama tanto profondamente Teodoro quanto odia intimamente Francesco, ma è impossibile non notare similitudini eloquenti tra le due figure maschili. Entrambi, in effetti, consacrano un amore idolatrico ad Anna; entrambi sono dei falliti che cercano di brillare agli occhi degli altri raccontando frottole sui loro sedicenti viaggi¹⁰⁴; ed entrambi trovano conforto alla loro sconfitta sociale nei vapori analgesici del vino¹⁰⁵.

Questa ricerca del padre non si ritrova comunque solo nel matrimonio di Anna con Francesco. Si ritrova anche, e in uno stato molto più malsano e perverso, nella relazione giovanile con Edoardo. Non si deve dimenticare che Edoardo è il cugino carnale di Anna, figlio della sorella di Teodoro, Concetta Cerentano. Anna è dunque propensa a cercare l'oggetto del suo amore nella famiglia stessa del padre, innamorandosi di un ragazzo che condivide il proprio sangue con quello di Teodoro. La dinamica del complesso edipico è dunque portata qui ai suoi esiti i più estremi, poiché sbocca su un rapporto incestuoso tra cugini.

¹⁰⁴ Teodoro: «[...] si atteneva solo in parte, nelle sue descrizioni, alla scienza geografica e alle proprie veraci esperienze. Le città da lui descritte erano strane contaminazioni d'opposte metropoli, nelle cui piazze imperiali la Leggenda e l'Utopia sedevano in mezzo a uno sciame di scherzose favole paterne» (p. 63).

Francesco: «[...] celebrando, nel fuoco dei suoi racconti, viaggi e conoscenze che pretendeva d'aver fatto in passato, e descrivendo paesi, costumi, istituzioni come fosse un cantastorie in una fiera» (p. 514).

¹⁰⁵ Si pensi a tutte le volte che Teodoro torna a casa ubriaco dopo aver passato pomeriggi interi a bere all'osteria; oppure a tutte le volte che Francesco si reca alla bettola di Gesualdo in compagnia di Elisa.

Si vede dunque come Thanatos sia costantemente all'opera nella vita di Anna: i due uomini da lei conosciuti nel corso della sua esistenza non sono altro che delle "repliche" di Teodoro. Ma questa forza mortifera che governa Anna non si manifesta solo nelle sue relazioni amorose: tutti gli aspetti della sua vita sono sottomessi a questo potere letale. In numerose situazioni, le si presentano delle opportunità che potrebbero aiutarla a soddisfare la sua sete di ricchezza e di elevazione sociale. Purtroppo, invece di afferrare queste occasioni, lei le lascia scappare senza fare alcun movimento. Peggio, fa di tutto per auto-sabotarsi e rimanere perennemente nel suo stato di miseria e povertà. Per esempio, ci si può lasciare andare a pensare che Anna avrebbe potuto approfittare del vantaggio di avere una madre maestra per iniziare degli studi, e magari trovare un lavoro per migliorare le sue condizioni economiche. Invece, l'indole pigra e svogliata della fanciulla la porta a restare giornate intere coricata sul letto, a leggere libri (p. 295). O più semplicemente, avrebbe potuto accontentarsi di accettare il soccorso finanziario di Concetta, che per carità ha acconsentito a venire in aiuto alle Massia dopo la morte di Teodoro e i problemi di salute di Cesira (pp. 117-20); ma l'orgoglio di Anna la spinge a rifiutare la carità altrui. Così, invece di poter conquistare la sua libertà e raggiungere l'agiatezza tanto bramata, la fanciulla si ritrova costretta a sposare Francesco che la condanna a vivere nella precarietà.

Ed è poi singolare notare come, con questo matrimonio, Anna non faccia ancora una volta che replicare uno schema già sperimentato: quello del matrimonio tra Cesira e Teodoro. Non solo perché l'odio che Cesira testimonia a Teodoro è uguale a quello che Anna manifesta a Francesco; ma anche perché il disinganno di Cesira dopo aver scoperto che il marito non era un nobile ricco (pp. 54-5) è all'altezza di quello di Anna quando Francesco le rivela che in realtà non è un Barone (p. 414).

3.3.3.2 FRANCESCO

La stessa incapacità di evolvere si osserva con Francesco. Lui che avrebbe avuto l'opportunità concreta di elevarsi socialmente grazie agli studi universitari, e quindi di trasformare il suo destino di contadino in quello di grande avvocato, finisce per auto-sabotare il suo promettente futuro nel momento in cui decide di sposare Anna. Stretto dalle necessità economiche, è forzato a lasciare gli studi per trovarsi un impiego che gli permetta di provvedere ai bisogni della sua nuova famiglia; ed è così che finisce impiegato postale.

Nello stesso modo, Francesco avrebbe avuto la possibilità di vivere un matrimonio felice insieme a Rosaria (matrimonio che, per di più, gli avrebbe permesso di prendere la sua rivincita sulla società)¹⁰⁶, se non avesse preferito sposare una donna che lo disprezza e che lo condanna a una vita di frustrazione.

Il fallimento di Francesco riproduce anch'esso uno schema preesistente: quello del padre biologico Nicola Monaco. Infatti anche costui, all'inizio, beneficia di una situazione favorevole. Amministratore di casa Cerentano, tutti gli affari della famiglia sono nelle sue mani. Dopo la morte di Ruggero, gode della possibilità di agire come se fosse l'autentico possessore dei beni della famiglia. Nicola avrebbe quindi facilmente potuto raggiungere potere e successo se i suoi numerosi imbrogli non lo avessero fatto cadere nella rovina più totale. Come Francesco dopo di lui, quindi, Nicola inizia a costruire un futuro promettente che finisce però per distruggere inconsapevolmente con le proprie mani.

3.3.3.3 EDOARDO

Neanche il bello e nobile Edoardo riesce a fuggire dalla forza repressiva di Thanatos, tanto che, al pari degli altri personaggi, è ridotto anche lui ad aggirarsi senza fine nel medesimo stato di stagnazione. Si avrebbe potuto pensare che, almeno lui, sarebbe stato in grado di realizzare qualcosa nella vita: grazie ai suoi privilegi di casta, era quello che aveva le più grandi probabilità di riuscire. La sua condizione di privilegiato gli avrebbe permesso di compiere grandi imprese, di viaggiare, magari anche di contribuire a un'evoluzione della cultura con l'aiuto delle sue non comuni doti (bellezza, poesia, musica). Infatti, nel corso del romanzo, sono innumerevoli le volte in cui viene descritta la bellezza di Edoardo, ma anche la sua sensibilità artistica e la sua inclinazione tanto musicale quanto letteraria:

Quanto al suo volto, d'un ovale ben colmo, dagli occhi grandi e screziati, aveva un colore piuttosto pallido, malgrado la presente, grande animazione; ed era disegnato con tale grazia che una novella sposa non potrebbe vagheggiare, nei suoi pensieri segreti, un volto più leggiadro per il suo primo figlio. Le maniere, poi, del Cugino, pur nella loro vivacità irruenta e un poco nervosa, erano tuttavia tanto cortesi e delicate che nemmeno un cerimoniere di corte avrebbe potuto trovarvi, io credo, niente da ridire [p. 129].

¹⁰⁶ Vedi p. 54-5.

Poiché Edoardo mostrava gusto per le arti [...], la madre lo celebrava al pari d'un prodigio. I suoi disegni venivano chiusi in cornici preziose e appesi al muro come pitture di maestri, i suoi versi bambineschi venivano letti dalla madre in salotto per la meraviglia delle signore [p. 85].

Troppo impaziente per aspettare fino al giorno dopo, arrivato a casa [Edoardo] scrisse una poesia in onore di Anna, in cui, con aulici accenti, e non senza maestria, diceva che avrebbe voluto essere una folata di vento, per entrare d'un balzo nella stanza di lei, scompigliarle i capelli con una carezza, e sconvolgere i suoi pensieri. Le diceva inoltre com'egli fosse abbagliato dal fulgore delle sue pupille; ma, ahimè, esse eran come le stelle che brillano nel cielo aperto, e tutti possono ammirarle [p. 137].

[...] non potendo volgere ad altro i suoi pensieri, si sedette al piano, ove adattò ai versi già scritti in onore di Anna una musica di sua propria invenzione. Quindi, convocati ai suoi ordini due garzoni di casa a lui cari, i quali suonavano l'uno il mandolino e l'altro la chitarra, in poco tempo insegnò loro la sua musica e s'apprestò a fare una serenata a sua cugina in quella notte stessa [p. 138].

Chissà, forse Edoardo sarebbe stato capace di contribuire a un ampliamento della cultura se si fosse impegnato seriamente in un'opera musicale o letteraria. Invece, così non è stato: non solo a causa della malattia mortifera che lo ha colpito in età giovanile, non dandogli "il tempo" di esprimere pienamente il suo talento, ma anche perché l'interesse di Edoardo non era affatto quello di dedicare energia a un tale scopo. Le ambizioni del Cugino, infatti, restano a un livello di mediocrità assoluta, poiché, come abbiamo appena letto, la massima realizzazione che Edoardo concede alle sue doti musicali e letterarie trova espressione nella serenata caricaturale che compie per Anna.

Le opportunità mancate da Edoardo non si fermano qui. Se lui non ha, è vero, mostrato nessuna aspirazione a compiere qualche realizzazione personale, avrebbe almeno avuto la possibilità di venire in aiuto alle persone più sfortunate di lui e appoggiarle nella realizzazione dei loro obiettivi. Solo lui avrebbe potuto portare gli altri personaggi "verso l'alto" e contribuire al loro sviluppo personale. Si pensi a tutte le persone che gli testimoniano un'ammirazione assoluta: Anna, Francesco, Augusta, Concetta, e in una certa misura anche Rosaria. C'è chi prova per lui un amore idolatrico, chi un sentimento di orgoglio e di fierezza, chi un'amicizia profonda, chi ancora un sentimento di fascino e di soggezione. Tutti sono stregati dal suo potere di attrazione. Edoardo non avrebbe che a ricambiare quei sentimenti per elevare al proprio rango tutte quelle persone a lui inferiori; invece, come ci è capitato di leggere più sopra¹⁰⁷, lui è come gli «dei dell'Olimpo» che preferiscono abbassarsi al livello degli uomini piuttosto che fare loro l'onore di innalzarli alla

¹⁰⁷ Vedi p. 52.

propria altezza. Se Edoardo ricerca la compagnia dei più umili, non è per bontà d'anima o per pietà, ma perché sono proprio loro a far risaltare la sua condizione di privilegiato:

[...] Edoardo, malgrado la propria fierezza aristocratica, preferiva la compagnia dei sottoposti o della gente di modesto rango, o dei deboli, o delle donne, di tutti coloro insomma che, inferiori a lui per qualche motivo, gli offrivano un'intera sottomissione. Egli si compiaceva [...] di vedere l'altrui debolezza scoprirsi e palpitare dolorosamente dinanzi a lui [p. 90].

Edoardo prende dunque piacere a legare amicizia con i più deboli solo perché possono glorificare il suo narcisismo. Tutti i suoi sforzi, invece di andare in direzione di un'elevazione delle persone che lo circondano, si dissolvono nel crudele tentativo di schiacciare ancora di più chi è già "al di sotto" di lui, e questo nell'unico intento di sentirsi "superiore". E quindi anche lui, come gli altri personaggi, finisce per ripetere inevitabilmente gli stessi schemi comportamentali: il suo atteggiamento tirannico nei confronti di Anna si rispecchia nel suo atteggiamento tirannico nei confronti di Rosaria; il piacere perverso che prova nell'umiliare Anna viene replicato nel piacere perverso che prova nell'umiliare Francesco, nello stesso modo che prova un piacere perverso a umiliare Rosaria. Insomma, anche lui vaga senza tregua in un perpetuo stato di stagnazione, poiché la sua energia va sempre consumata nei medesimi giochi puerili, nelle medesime strategie perverse e nei medesimi atteggiamenti meschini.

3.3.3.4 ROSARIA

L'unico personaggio di *Menzogna e sortilegio* che non soccombe interamente al potere di Thanatos è Rosaria. Difatti, solo con lei sembra che Eros eserciti la sua azione positiva e vitale. Personaggio espansivo, allegro e gioviale, Rosaria è l'unica a conoscere una vera e propria evoluzione rispetto alla sua situazione iniziale: da povera contadina senza il soldo, diventa cittadina agiata che fa vita di società. La sua professione di prostituta non è mai stata vissuta come una costrizione; al contrario, è stata una scelta personale - meglio, una «vocazione», un «destino» (p. 477). Lungi dal vergognarsi del suo statuto di *mala femmina*, Rosaria è l'unico personaggio ad accettare pienamente se stessa e a dare libera espressione alle sue pulsioni erotiche.

Però, neanche lei è completamente svincolata dall'impulso di morte portatore di immobilità e stagnazione, poiché si rivela incapace di liberarsi dal suo amore per Francesco. Durante tutta la seconda parte del romanzo, non fa altro che provare ripetutamente e disperatamente a riconquistare un uomo che ormai la disprezza e che ha rifatto la vita con un'altra. Prima ancora di incontrarlo per

caso dopo più di dieci anni di separazione, Rosaria, durante tutto quel lasso di tempo, non ha mai dimenticato Francesco; tanto è vero che consultava regolarmente una cartomante, che le prediceva che «non sarebbero passati novecentonovantanove giri meno nove e nove rivoluzioni che lei l'avrebbe ritrovato, il suo Francesco!» (p. 467). In definitiva, quindi, neanche Rosaria riesce pienamente a realizzarsi e ad andare avanti, poiché rimane sempre legata a Francesco. Anche quando quest'ultimo muore alla fine del romanzo, si vede che Rosaria non riesce a passare ad altro, poiché finisce per adottare Elisa e portarsela con sé a Roma. Elisa è difatti l'unica testimonianza concreta dell'esistenza di Francesco, l'ultimo legame che la unisce al suo ex-amante. Da quel momento in poi, si assiste a un transfert degli affetti di Rosaria su Elisa: cioè tutto l'amore ch'essa non ha potuto manifestare a Francesco viene ormai trasposto su Elisa, la cui somiglianza con il padre è tale da favorire una vera e propria sovrapposizione tra le due figure:

[...] d'ora innanzi noi due saremmo vissute sempre insieme, e così le sembrerebbe quasi di non avere del tutto perduto il suo Francesco.

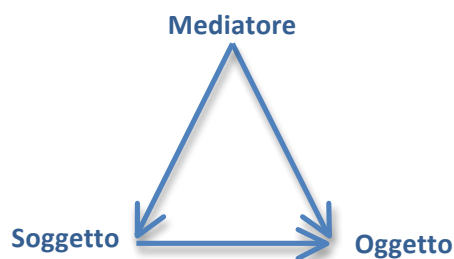
Nel dirmi queste cose, ella [Rosaria] mi baciava e m'accarezzava, e mi chiamava *la sua Franceschina* estasiandosi ogni momento alle mie somiglianze con mio padre [...] [p. 697].

Queste diverse considerazioni sui fattori narratologici e strutturali di *Menzogna e sortilegio* ci hanno permesso, fin qui, di intravedere alcuni aspetti fondamentali del romanzo: abbiamo visto a che punto la figura di Elisa sia inattendibile, come le sue memorie siano in realtà il risultato di un'elaborazione secondaria e come la sua posizione all'interno dell'opera sia ambigua e contraddittoria. L'analisi della temporalità del racconto ci ha anche permesso di mettere in luce il comportamento nevrotico della nostra narratrice, teso a un autocontrollo patologico, mentre la ripetizione ossessiva degli avvenimenti narrati ci ha portato a osservazioni psicoanalitiche sulla tendenza all'auto-sabotaggio dei nostri protagonisti. Nel capitolo che segue, tralascieremo questi aspetti che possono considerarsi appartenenti alla "cornice" del racconto per entrare nell'"interno" del nostro romanzo, attraverso l'analisi del sistema dei personaggi.

4. IL DESIDERIO TRIANGOLARE:
APPLICAZIONE AI PERSONAGGI DI
MENZOGNA E SORTILEGIO

Per capire i rapporti che esistono tra i diversi personaggi del romanzo, si rivela illuminante l'applicazione di una famosa teoria sviluppata dal grande antropologo e filosofo René Girard (1913 - 2015): il desiderio triangolare. Questo capitolo mira ad analizzare, sotto un'ottica diversa rispetto a quanto si è già detto finora, la psicologia dei nostri protagonisti e le relazioni di co-dipendenza che li legano l'uno all'altro, con l'aiuto del concetto del desiderio mimetico quale è stato definito dal teorico francese. Gran parte delle idee e nozioni che sono sviluppate nelle pagine che seguono sono tratte dall'opera *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹⁰⁸ (1961), in cui Girard espone la sua teoria applicandola a tre grandi romanzi: il *Don Chisciotte* (1605/1615) di Miguel de Cervantes, *L'eterno marito* (1870) di Fëdor Dostoevskij e *Il Rosso e il Nero* (1830) di Stendhal. Il lavoro che faremo in questo capitolo sarà di applicare questa teoria al romanzo che a noi interessa, *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante.

Prima di mettere in pratica questi concetti, è necessario chiarire che cosa sia il desiderio triangolare e che cosa significhi concretamente la nozione di desiderio mimetico. Secondo René Girard, il desiderio che un soggetto prova per un oggetto non può mai dirsi spontaneo, nel senso che non proviene, come si tende generalmente a pensare, da un impulso intimo e personale, ma, al contrario, è sempre generato da un bisogno di imitare il desiderio di un *Altro*, chiamato "mediatore".¹⁰⁹ La figura spaziale che esprime questa relazione è il triangolo:



Il desiderio, quindi, non lega semplicemente il soggetto all'oggetto, perché c'è sempre la presenza di un mediatore che esercita la sua influenza a un livello superiore. In sostanza, il desiderio triangolare significa che il soggetto non desidera veramente l'oggetto, ma imita il desiderio che il mediatore prova per quest'ultimo. L'individuo non desidera l'oggetto per il valore che possiede in quanto tale, ma perché quell'oggetto viene già desiderato o posseduto da qualcun altro. Il mediatore, peraltro, non è una persona scelta a caso: si tratta di un vero e proprio modello che il

¹⁰⁸ GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 12.

soggetto erige a esempio assoluto e che prova a imitare nei suoi comportamenti, gusti e pensieri¹¹⁰. Di conseguenza, il desiderio non è mai autentico né spontaneo, ma sempre *imitato*. Il soggetto *crede* che il suo desiderio è suscitato da un oggetto specifico, ma in realtà non fa che imitare il desiderio di un modello che ammira. Dal momento che l'influenza del mediatore si fa sentire, il senso del reale si perde in modo definitivo: il desiderio triangolare conduce in modo irrefrenabile all'alienazione e alla non-realtà¹¹¹.

René Girard suddivide i casi possibili di desideri triangolari in due grandi categorie a seconda del tipo di mediazione che influisce sulla relazione tra soggetto e oggetto: da una parte, i casi di mediazione esterna, e dall'altra, quelli di mediazione interna. Il dato che permette di differenziare queste due categorie di mediazione è la *distanza* che separa il mediatore dal soggetto¹¹².

Quando la distanza è *grande*, la mediazione si dice "esterna": in questo caso, il mediatore e il soggetto vivono in due mondi così lontani e diversi da non permettere nessun contatto tra loro. La distanza può certo essere fisica, ma non solo: può anche essere di ordine sociale, intellettuale o spirituale. Le differenze esistenti tra soggetto e mediatore sono così enormi che nessuna rivalità è concepibile tra loro: il mediatore è troppo superiore al soggetto perché quest'ultimo possa immaginare di entrare in competizione con il suo modello. Nel caso della mediazione esterna, quindi, il soggetto prova solo sentimenti di ammirazione e adorazione per il suo mediatore.

Quando la distanza è invece *piccola*, siamo nella mediazione detta "interna": qui, soggetto e mediatore appartengono allo stesso mondo e sono abbastanza vicini da poter entrare in rivalità l'uno con l'altro. Il mediatore a questo punto non è più solo un modello ammirato e venerato, ma anche un rivale che desidera o possiede l'oggetto desiderato. Il soggetto è allora in preda a sentimenti contraddittori nei riguardi del mediatore, perché se da un lato è pronto ad adorarlo e a sottomettersi interamente al suo potere, dall'altro è anche acceso da impulsi d'odio e di gelosia nei suoi confronti.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

¹¹¹ RAVANELLO, D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 33.

¹¹² GIRARD, R., *op. cit.*, p. 18.

Vediamo ora in che modo il concetto del desiderio triangolare possa essere applicato ai personaggi di *Menzogna e sortilegio*. Cominceremo con l'elenco di alcuni casi di mediazione esterna, per poi passare ad esempi di mediazione interna. Queste riflessioni preliminari ci permetteranno in seguito di approfondire la nostra indagine attraverso l'analisi di due fenomeni connessi tra loro: il contagio del desiderio e le catene triangolari, due concetti che verranno definiti ed esplicitati più avanti.

4.1 CASI DI MEDIAZIONE ESTERNA

Si possono identificare almeno due casi di mediazione esterna in *Menzogna e sortilegio*: il triangolo Francesco-Edoardo-Anna da una parte, e Anna-Teodoro-Edoardo dall'altra.



Cominciamo con il primo triangolo. Francesco desidera Anna, ma questo desiderio, lungi dall'essere un impulso autentico, gli è in realtà dettato da Edoardo, che svolge la funzione del mediatore. Infatti, Francesco è ben consapevole che l'oggetto del suo desiderio potrebbe essere facilmente posseduto da Edoardo, poiché Anna appartiene al suo stesso lignaggio. Questo si capisce nel quinto capitolo della terza parte, quando chiede all'amico: «E tu che lo potresti, tu, come puoi rinunciare alla gioia d'elevarla al suo vero rango, di farla regina della città?» (p. 283). Il desiderio che Francesco prova per Anna si spiega dunque con il fatto che Anna potrebbe essere ottenuta da Edoardo senza difficoltà. Però Francesco non entra mai in rivalità con Edoardo, perché la distanza sociale che li separa è troppo importante. Nei confronti del bello e nobile Edoardo, il Butterato non può provare che rispetto e ammirazione, poiché sa di essere oltremodo inferiore all'amico per entrare in competizione diretta con lui. Questo fa sì che la loro relazione rimanga armoniosa per tutto il romanzo: mai Francesco prova sentimenti negativi nei confronti dell'amico, rimanendo al contrario tutta la vita sotto la sua impresa affascinante.

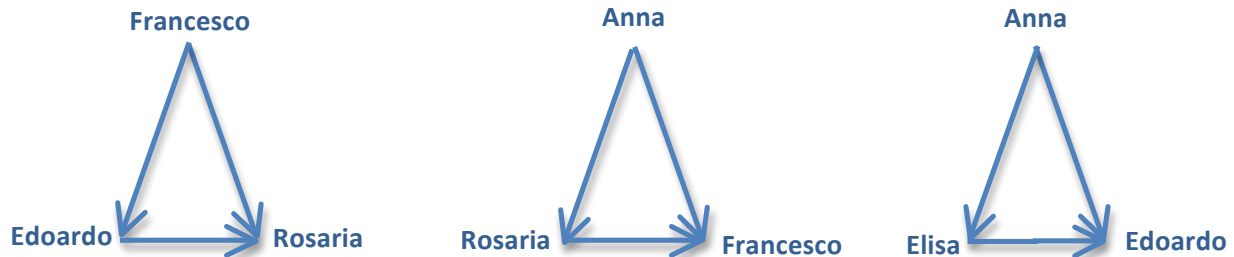
Il secondo triangolo punta a illustrare come il desiderio che Anna prova per Edoardo le sia in realtà stato suggerito da Teodoro quando era bambina. Si ricordi il brano già riportato nel capitolo precedente: «Vedendo poi l'interesse di Anna allorché si parlava del cugino, [Teodoro] le disse scherzando: - Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito. Così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per esser nata signora -» (p. 65). Anche in questo caso, quindi, il desiderio di Anna per Edoardo non è il risultato di un innamoramento sincero e spontaneo, ma la conseguenza di un condizionamento operato dal modello-mediatore Teodoro. Se Anna si innamora così intensamente di Edoardo, fino al punto di sviluppare un'ossessione propriamente patologica per il Cugino, è solo perché vuole realizzare il sogno ideato da suo padre che, come sappiamo, era oggetto dell'adorazione più assoluta della bambina.

A questo punto, ci si potrebbe chiedere perché si sia collocato questo triangolo nella categoria della mediazione esterna e non piuttosto in quella della mediazione interna. In effetti, si potrebbe dire che tra il soggetto (Anna) e il mediatore (Teodoro) non esiste nessuna distanza: entrambi condividono lo stesso sangue, le stesse condizioni socio-economiche e gli stessi sogni riguardo a un ipotetico (e impossibile) ritorno a uno stile di vita nobile. Questo è certo vero, ma René Girard, nella sua opera, prende cura di dare una precisazione importante: la mediazione infantile è da considerarsi un tipo di mediazione esterna, poiché, per i figli, i genitori sono sempre dei mediatori, cioè degli esseri che possono essere ammirati senza però mai temere nessuna rivalità da parte loro¹¹³. Ed è infatti quello che succede per Anna e Teodoro: la loro relazione non è mai inquinata da sentimenti di gelosia o di odio e, al contrario, si contraddistingue per l'ammirazione senza limiti che la figlia rivolge al padre.

¹¹³ *Ivi*, p. 41.

4.2 CASI DI MEDIAZIONE INTERNA

Passiamo ora ai casi di mediazione interna. Si sono rivelati tre tipi di triangoli appartenenti a questa categoria: Edoardo-Francesco-Rosaria, Rosaria-Anna-Francesco ed Elisa-Anna-Edoardo:



La relazione che esiste tra Edoardo, Francesco e Rosaria può spiegarsi nel modo seguente: Edoardo desidera sedurre Rosaria, ma solo perché è già posseduta da Francesco. Edoardo, ben inteso, non corteggia Rosaria perché si rivela improvvisamente stregato dal potere affascinante della fanciulla, ma semplicemente perché vuole ottenere ciò che è già posseduto da un Altro. In questo triangolo ben si percepisce che il desiderio verso l'oggetto è assolutamente falso e nato da un impulso di competizione nei riguardi del mediatore. A questo riguardo, molto illustrativo si rivela il brano seguente:

[...] [Rosaria] annunciò: - Partenza! **La barca più grande va da Francesco mio, e la più piccola va dal signore Cerentano.** - E che portano? - chiese Edoardo. - La più grande porta baci. - E la piccola? - Non te lo dico, - esclamò Rosaria nascondendo il volto sulla spalla di Francesco. - Perché no, dunque? Francesco vuole che tu lo dica. È vero, Francesco? - Sì, dillo. - E va bene, senti, se vuoi. La tua barca porta dei baci più piccoli. - **Non li voglio, più piccoli,** - dichiarò Edoardo. - Se li vuoi, quelli sono, - ella rispose, ridendo, - e se no, buttali via. - **Voglio la barca grande,** - disse il giovane, con un sorriso caparbio. - Quella poi no: è di Francesco. Prendila, Francesco -. Ma Francesco, torvo e corruciato, non prese la barca, né disse parola. - Prendila, prendila, - ripeté Rosaria con voce ubriaca e ridente. - Ma taci, - le mormorò Francesco, - non vedi che tutti ti guardano? - E che m'importa? - ella rispose infiammata in viso, col suo cappellaccio tutto di traverso. E soggiunse: - Allora la barca grande è del signore Cerentano. Tieni -. E gettò la barchetta contesa sul petto d'Edoardo: il quale con **un'occhiata vittoriosa** la raccolse, e se la ripose nel taschino, come una lettera d'amore [p. 265; grassetto aggiunto].

Come si vede, Edoardo entra qui esplicitamente in rivalità con Francesco per ottenere la barca più grande. A Edoardo, ovviamente, non interessa per nulla questa barca in quanto tale, ma vuole procurarsela unicamente perché Rosaria ha detto di volerla dare a Francesco piuttosto che a lui. Edoardo entra allora in un gioco di seduzione e di manipolazione per ottenere quello che desidera. In realtà manipola non tanto Rosaria quanto Francesco; questo si vede soprattutto nel momento in cui afferma: «Francesco vuole che tu lo dica. È vero Francesco?». Francesco, in verità, non esprime nulla a questo proposito e non apre bocca prima di essere esplicitamente interpellato dall'amico; risponde allora di «sì», ma si capisce in fondo che il giovanotto non è tranquillo. Infatti, viene detto che appare «torvo e corrucciato», il che significa che percepisce la situazione di rivalità ed è preoccupato, poiché per lui Edoardo è un essere superiore che potrebbe facilmente vincere - e difatti vince - la battaglia.

A questo punto, abbiamo visto che esistono due triangoli in cui Francesco ed Edoardo entrano in relazione l'uno con l'altro. Ed è singolare il fatto che questi due triangoli non appartengano alla stessa categoria di mediazione. Nel primo triangolo analizzato (Francesco-Edoardo-Anna), eravamo nel caso di una mediazione esterna, mentre ora (Edoardo-Francesco-Rosaria) siamo in una mediazione interna. Questo significa che quando il soggetto è Francesco e il mediatore Edoardo, la mediazione è detta esterna perché la distanza sociale che separa il primo dal secondo è troppo importante per sperare essere colmata. Francesco non può in alcun modo pretendere raggiungere l'altezza di Edoardo, e così Edoardo resta per lui unicamente un modello da ammirare e imitare. Ma quando il rapporto viene invertito, cioè quando il soggetto diventa Edoardo e il mediatore Francesco, allora la configurazione è completamente diversa e si passa alla mediazione interna: infatti, Edoardo è già superiore a Francesco e perciò non prova nessun sentimento di soggezione nei suoi confronti. La rivalità tra i due personaggi diventa allora possibile, poiché Edoardo, ben lontano dal sentirsi impressionato dall'amico, osa senza timore confrontarsi con lui.

Il secondo triangolo illustra il rapporto esistente tra Rosaria, Anna e Francesco e permette di spiegare perché Rosaria continua ad amare Francesco anche dopo la loro brutale separazione. Considerando il comportamento di Rosaria per tutta la durata del racconto, il lettore può porsi delle domande e chiedersi perché la giovane donna si accanisca a correre dietro a un uomo che manifestamente non s'interessa più a lei. Per molti aspetti, l'atteggiamento di Rosaria può sembrare assolutamente irrazionale: durante i dieci anni che vive a Roma senza nessuna notizia di Francesco, lei continua a pensare a lui e a consultare una cartomante nella speranza di incontrarlo un giorno; e quando riesce finalmente a ristabilire un rapporto con l'ex-amante, il suo desiderio, invece di

acquietarsi, si amplifica e - sommo del paradosso - sembra accrescersi man mano che il comportamento di Francesco nei suoi confronti diventa più sprezzante e crudele. Le contraddizioni si risolvono però con l'aiuto della nostra teoria: se Rosaria continua a desiderare Francesco, è solo perché sa che quest'ultimo si è sposato ed è ormai posseduto da un'altra. Rosaria non riesce mai a passare ad altro, e questo non solo perché l'oggetto del suo desiderio è già posseduto dal mediatore Anna, ma anche perché tutti gli sforzi che fa per recuperarlo si rivelano vani. Più cerca di mettere in atto delle strategie per riconquistare Francesco, più il suo sentimento di frustrazione e di impotenza aumenta, il che non fa che attizzare la sua ossessione per lui. Il dramma di Rosaria sta proprio nella sua incapacità a conquistare l'oggetto del suo desiderio. Lei è condannata al fallimento perpetuo - e non è da considerarsi un trionfo il momento in cui riesce finalmente ad attirare Francesco nel suo letto, poiché le è ben chiaro che si tratta solo di un modo, per quest'ultimo, di soddisfare una pulsione sessuale che non riesce ad appagare con Anna.

Infine, concentriamoci sull'ultimo triangolo che ci interessa, quello che unisce Elisa, Anna ed Edoardo. Nella seconda parte del romanzo, quando inizia il presunto "carteggio" di Anna con il Cugino, Elisa confessa di essere affascinata dal fantasma di Edoardo, al punto di innamorarsene al pari di Anna e Concetta:

Qual virtù avevano mai dunque le finte lettere per **conquistare tre donne**? Appena appena mia madre ne aveva mormorato il principio, che già ogni forma sgraziata o pesante, ogni colore brutto o funerario dileguava dalla camera. E vi abitava invece, pieno di festa e di fuoco, un Pensiero (non so trovare altro nome più adatto alla sua volatile natura), del quale m'è impossibile enumerarvi, né, tanto meno, descrivervi una ad una, tutte le grazie. Egli aveva movenze ispirate, costume cavalleresco, e una civetteria gettata, in guisa di spavalda e leggera armatura, sull'amara sua voluttà. Inoltre, sulla sua bellezza ombrosa, sventolava come orifiamma la fatuità adolescente, la cara, veniale fatuità, più dolce ai materni cuori delle donne che non l'onesto senno virile. [...] Comunque, è sicuro ch'io posso darvi soltanto una piccola idea della sua grazia: la quale, in verità, era tanta che non c'è da stupire se colui **faceva innamorare tre donne**. Anzi, egli era così amabile che ogni suo possibile competitore vivo e corporeo sarebbe stato da noi respinto al paragone di lui pensiero [pp. 582-3; grassetto aggiunto].

Elisa può dunque dirsi rapita dalla forza di seduzione di Edoardo. Nondimeno, questo suo innamoramento per il Cugino non sarebbe certamente avvenuto se non ci fosse la sua mediatrice Anna, che anche lei è avvolta dal potere affascinante di Edoardo. Elisa, in fondo, non fa che imitare il desiderio di colei che ha eretto a modello assoluto (Anna), la quale, è da notare, a sua volta non fa

che imitare il desiderio di colui che è stato il modello della sua infanzia (Teodoro)¹¹⁴. Si intravede così come si possono formare delle catene di desideri triangolari che esercitano la loro influenza l'uno sull'altro, creando in questo modo dei rapporti molto complessi tra i diversi protagonisti della storia. Ma questo aspetto verrà approfondito più avanti¹¹⁵.

Quello che importa sottolineare a questo punto è come il mediatore abbia il potere di fare brillare l'oggetto del desiderio di un bagliore ingannevole¹¹⁶. Di per sé, l'oggetto desiderato non vale quanto il soggetto crede; ma l'attrazione che il mediatore prova per quell'oggetto lo rende inevitabilmente più affascinante. Esiste perciò un'alterazione della percezione che trasfigura l'oggetto¹¹⁷. Questo elemento è di un'importanza fondamentale, perché ci fa capire che, in fondo, l'amore in *Menzogna e sortilegio* non esiste: si tratta sempre di un amore illusorio e menzognero. I personaggi non fanno che inseguire ombre irreali che esistono solo nella loro mente distorta, non nella realtà. Così Edoardo, che oggettivamente parlando è un ragazzo capriccioso, viziato e infido, viene irreversibilmente trasfigurato da Anna in oggetto d'amore che incarna la perfezione assoluta dal momento che Teodoro-mediatore esprime il suo desiderio di vederla sposata con il cugino. In modo del tutto simile, Anna, che in realtà è una donna gelida, altezzosa e cronicamente frustrata, oltre che grassa e precocemente invecchiata, viene malsanamente sublimata da Francesco da quando Edoardo-mediatore lo presenta alla cugina. Insomma, il desiderio autentico non esiste in *Menzogna e sortilegio*. I personaggi credono di essere innamorati, ma in realtà si tratta solo del riflesso di un desiderio che appartiene a qualcun altro. Si può dunque dire che l'amore quale rappresentato nel romanzo è il risultato di due fenomeni congiunti: l'influenza del mediatore da una parte, e l'immaginazione del soggetto dall'altro¹¹⁸.

¹¹⁴ Vedi p. 67.

¹¹⁵ Vedi pp. 81-6.

¹¹⁶ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 30

¹¹⁸ *Ibid.*

4.3 UN CASO DI «SCIVOLAMENTO» DEL DESIDERIO: IL RAPPORTO EDOARDO-FRANCESCO

Adesso che abbiamo capito il funzionamento di base del desiderio mimetico e illustrato con l'aiuto di qualche esempio le molteplici relazioni che esistono tra i diversi protagonisti della storia, pare utile soffermarci un istante su un rapporto piuttosto inconsueto che si estende lungo il romanzo: quello che unisce Edoardo a Francesco. Si tratta di una relazione per molti aspetti ambigua, che sembra oscillare fra la semplice amicizia e qualcosa di più profondo e inconfessato. Si leggano i passi seguenti, che ben illustrano l'equivocità del loro rapporto:

Veramente, Edoardo **abborriva** non già Rosaria, ma in lei **l'amante di Francesco**, e insomma era l'idea di quel vincolo che gli era **detestabile** [p. 271; grassetto aggiunto].

Una volta, in sogno, mio padre gli [a Edoardo] aveva detto: - Sei di nuovo qui? Perché torni sempre in questa casa? Eppure essa non è degna d'un signore tuo pari, avvezzo alle comodità e al lusso -. Il cugino aveva tentennato il capo, e rifacendo il verso a mio padre, in aria di tenero compatimento, aveva risposto: - Perché *torno sempre!* [...] **tu non capisci dunque che l'amore non tien conto dei disagi?** - L'amore? Quale amore? - aveva domandato mio padre. - E me lo domanda, sentite! come se lui non lo sapesse! - aveva esclamato il cugino, guardandolo con gli occhi arguti, teneri e fraterni, - come se lui non sapesse proprio nulla! **Ma l'amore che ho per te, signor mio!** [p. 646; grassetto aggiunto]

La relazione d'amicizia tra Edoardo e Francesco si avvicina insomma a un vero e proprio rapporto omosessuale. Come spiegare allora quest'attrazione nascosta, questo fascino reciproco e inespresso? È ancora una volta René Girard che ci fornisce gli elementi di risposta¹¹⁹: si assiste a uno "scivolamento" del desiderio, per cui la volontà del soggetto di possedere l'oggetto viene trasposta sul mediatore stesso. Noi abbiamo visto nelle pagine precedenti che Edoardo e Francesco sono legati tra loro da ben due triangoli diversi: nel primo, è Edoardo che è il mediatore di Francesco, mentre nel secondo, i rapporti sono invertiti ed è Francesco che si rivela essere il mediatore di Edoardo. I due amici sono dunque allo stesso tempo soggetti e mediatori l'uno dell'altro, per cui lo scivolamento del desiderio viene operato da entrambi. Per dirlo in modo più semplice: nel triangolo Francesco-Edoardo-Anna, il desiderio che Francesco prova per Anna viene spostato anche su Edoardo, mentre nel triangolo Edoardo-Francesco-Rosaria, il desiderio che Edoardo prova per

¹¹⁹ *Ivi*, p. 52.

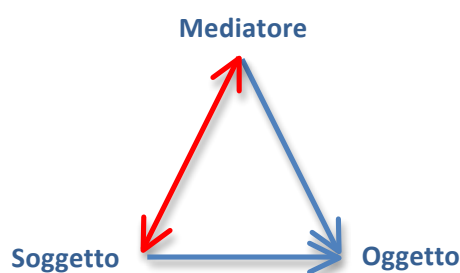
Rosaria viene trasposto anche su Francesco. Ed è così che si può spiegare la reciprocità affettiva che lega i due amici.

4.4 IL CONTAGIO DEL DESIDERIO

L'esempio di Edoardo e Francesco ci aiuta a capire un fenomeno assolutamente fondamentale nella teoria del desiderio triangolare: quello del contagio del desiderio. Questo "contagio" si manifesta quando soggetto e mediatore si imitano a vicenda, con la conseguenza che entrambi finiscono per desiderare lo stesso oggetto. Questo avviene soprattutto quando il mediatore è, al pari del soggetto, incapace di desiderare in modo autentico e spontaneo, essendo spinto anche lui a imitare il desiderio di qualcun altro, e più particolarmente dell'individuo stesso che lo ha eretto a modello. Il fenomeno viene spiegato in questi termini da René Girard:

La contagion est si générale [...] que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer. Médiateur sans le savoir, cet individu est peut-être incapable lui-même, de désirer spontanément. Il sera donc tenté de copier la copie de son propre désir. Ce qui n'était peut-être chez lui, à l'origine, qu'un simple caprice va se transformer en une passion violente. Chacun sait que tout désir redouble de se voir partagé [p. 104].

La figura che si potrebbe disegnare per illustrare questa definizione sarebbe la seguente:

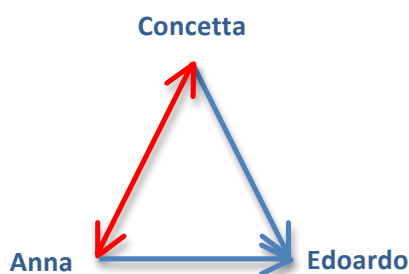


Nel caso del contagio del desiderio, quindi, abbiamo allo stesso tempo un soggetto-mediatore e un mediatore-soggetto, poiché il mediatore si mette a imitare il suo soggetto nello stesso modo che il soggetto imita il suo mediatore. In questo tipo di situazione, si assiste a un incremento del desiderio nei confronti dell'oggetto, giacché soggetto e mediatore non fanno che rafforzare a vicenda il desiderio dell'altro.

Nel nostro romanzo, questo fenomeno ha conseguenze, come vedremo, disastrose sull'equilibrio psichico dei protagonisti. Verranno qui presentati due casi di contagio del desiderio: il primo unirà Anna e Concetta nella loro reciproca tendenza ad ampliare la follia dell'altra, mentre il secondo legherà Anna ed Edoardo nella loro propensione a rafforzarsi a vicenda la loro indole narcisistica.

4.4.1 IL CASO DELLA FOLLIA: ANNA E CONCETTA

Alla morte di Edoardo, il lettore vede Anna e Concetta precipitare in una follia insanabile e letale, giacché entrambe rifiutano di credere alla veracità della sua scomparsa. Le due donne entrano difatti in un processo di imitazione reciproca, poiché l'oggetto del desiderio dell'una – Edoardo – diventa l'oggetto del desiderio dell'altra. Possiamo quindi prendere in considerazione un nuovo triangolo:



Siamo in una vera e propria situazione di contagio del desiderio, poiché Anna e Concetta sono allo stesso tempo soggette e mediatrici l'una dell'altra: più Concetta crede nell'esistenza vera del figlio, più Anna viene contaminata dalla stessa illusione, immaginando davvero di ricevere delle lettere d'amore del Cugino; viceversa, più Anna crede nell'autenticità delle lettere che scrive a se stessa, più, leggendole alla zia, quest'ultima si convince della realtà del suo delirio. Anna e Concetta sviluppano così un rapporto per lo meno strano e negativo, ognuna tirando con sé l'altra negli abissi della demenza. Si leggano a titolo di esempio i due brani che seguono:

Indi, avida, [Concetta] soggiunse: - Hai notizie di lui? ti ha scritto?

Udendo tale domanda, in fretta in fretta Augusta sollevò i sopraccigli, come per ammonire mia madre.

Questa, dopo una breve titubanza, ebbe un gran tremito, il rossore le salì al viso; chinando la testa, in una sorta di rapimento, sorrise e mormorò: - Sì, mi ha scritto [p. 549].

Esse [Anna e Concetta] stavan sedute su un divano, fianco a fianco, le teste accostate e chine sui fogli, come due compagne di collegio intente a leggere di nascosto una corrispondenza proibita. Leggendo, spesso mia madre abbassava la voce, sì ch'io non potevo afferrare tutte le sue parole. In altri punti, non senza ostentazione, saltava un intero periodo, e alle insistenze di donna Concetta dichiarava di provar vergogna a legger forte certe cose che *lui* le scriveva. Nel dir così, rideva follemente, colorandosi in viso; e, cosa strana, donna Concetta non s'indispettiva, ma anzi prendeva un tono ilare, insinuante, e pieno di

civetterie, per supplicare mia madre di leggerle quel preciso punto della lettera. Poiché mia madre ripeteva no no, ella tentava di decifrare con le proprie pupille incapaci la frase che la incuriosiva; e alla fine mia madre sembrava accondiscendere talvolta, e si disponeva a leggere [pp. 584-5].

Questi due passi illustrano alla perfezione il meccanismo del contagio del desiderio quale si manifesta tra le due donne. Nel primo, è Anna che imita il desiderio di Concetta, poiché è Concetta che inizia l'interazione e che spinge la nipote a seguirla nella sua illusione. Nel secondo, invece, i ruoli sono invertiti ed è questa volta Concetta che imita il desiderio di Anna: è quest'ultima che inizia la lettura delle finte lettere e che spinge la zia ad agire come se tali scritti fossero reali. Questa influenza mutuale tra Anna e Concetta fa sì che il desiderio per Edoardo conosca un incremento proporzionale allo sprofondamento progressivo delle due donne nella follia.

Il rapporto tra Anna e Concetta è però più complesso ancora di quanto si è già detto, perché loro due non sono soltanto le complici di uno stesso delirio, ma anche due rivali che lottano per affermare la propria superiorità nel cuore di Edoardo. Ora è Anna che vuole mostrare a Concetta quanto lei sia amata dal Cugino:

Di noi tre, **la più felice era mia madre**. Ella era, infatti, la presunta destinataria delle finte lettere: e leggendole a Concetta **godeva il piacere incantevole** (non ultimo, certo, fra i piaceri dell'amore), **di mostrare ad un'altra donna in qual misura lei, Anna, era amata** [pp. 583-4; grassetto aggiunto].

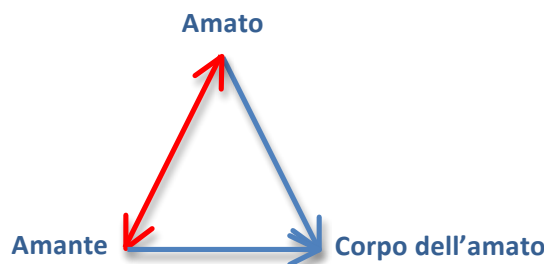
Ora è Concetta che vuole far capire ad Anna che una madre non potrà mai essere sorpassata da un'altra donna nell'animo del figlio:

Ah, cara mia, vedesti mai la perfezione delle forme sulla terra? Così è lui; guardate i suoi ritratti, se non son degni di stare su un altare. E lui lo sa, e gli piace di farsi fotografare e ritrarre, e sempre si ricorda di sua madre. Da tutti i siti per dove passa, mi manda le sue fotografie, coi suoi amici, le sue amiche... ah, ma quelle amiche, lui, sa in che conto tenerle! la vera amica sua, lui la conosce: **«Concettella, - mi dice, - stammi vicino, non mi lasciare, tu sei tutto per me»** [p. 566; grassetto aggiunto].

È proprio questa rivalità che trasforma Edoardo in un personaggio quasi divino agli occhi delle due donne. Entrambe intente a mostrare all'altra quanto siano amate da Edoardo, si sperdono in una vana competizione per sapere chi di loro due ha il posto più privilegiato nel cuore del ragazzo; e così facendo, ingigantiscono l'immagine che si fanno di Edoardo fino a trasformarlo in un idolo degno di venerazione.

4.4.2 IL CASO DEL NARCISISMO: ANNA ED EDOARDO

Al dire di René Girard, il contagio del desiderio si manifesta anche nel campo del desiderio sessuale. Il triangolo che si potrebbe disegnare in questo caso sarebbe il seguente:



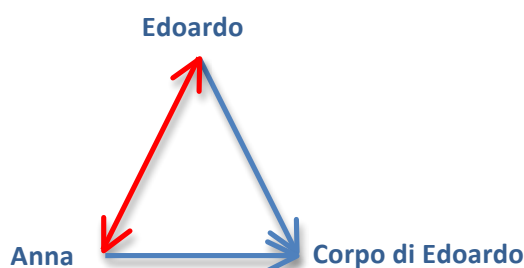
Quello che desidera l'amante, nel desiderio sessuale, è ovviamente il corpo della persona amata; ma questo desiderio avviene perché l'amato fa di tutto per rendere questo corpo desiderabile agli occhi dell'amante. Abbiamo perciò un triangolo classico, nel quale il soggetto (l'amante) desidera un oggetto (il corpo dell'amato), solo perché un mediatore (l'amato) esercita la sua influenza su questa relazione lineare di base. Poiché la regola del contagio del desiderio è in atto, avviene che il desiderio che il soggetto prova per l'oggetto venga imitato anche dal mediatore; il che significa che il desiderio che l'amante prova per il corpo dell'amato viene imitato dall'amato stesso. Si arriva quindi a una situazione per lo meno particolare, poiché il corpo dell'amato, oltre ad essere desiderato dall'amante, è anche bramato dalla persona stessa che lo possiede. Così si spiega il fenomeno che René Girard chiama la *coquetterie*:

L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. [...] Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée. Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le *même* objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c'est se désirer *soi-même* grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s'appelle la *coquetterie* [p. 110].

Una persona civetta, dunque - o, per usare un termine psicoanalitico, una persona *narcisista* - ama intensamente se stessa perché imita il desiderio che qualcun altro le rivolge. Di conseguenza, il narcisista non si lascia mai ottenere dall'individuo che lo ama, perché la sua persona gli pare troppo preziosa per concederla a qualcun altro. Interamente assorto dall'amore che prova per se stesso, il narcisista diventa allora indifferente alla sorte del suo amante, che soffre di vedere il suo desiderio sessuale inappagato. Questo non significa che l'amato smette di desiderare l'amante, ma solo che il

desiderio che l'amato prova per se stesso lo rende inetto a manifestare qualsiasi forma d'affetto a qualcun altro¹²⁰.

Questo discorso può essere perfettamente applicato al caso di Anna ed Edoardo. Il triangolo che si potrebbe tracciare per loro sarebbe questo:



Noi sappiamo, dalle molteplici allusioni presenti nel romanzo, che Anna desidera intensamente farsi possedere da Edoardo. Di fatto, sono innumerevoli le volte che Anna dice al cugino «Fa' di me quel che tu vuoi»; una volta, va fino a slacciarsi il collo della camicetta (p. 176), offrendosi a Edoardo in un atto di temerarietà che sorprende il ragazzo stesso. Un'altra volta ancora, Anna prende il coraggio a due mani e confessa al cugino il suo sogno più intimo: quello cioè di avere un figlio da lui, così da conservare la presenza dell'amato anche quando quest'ultimo l'avrà abbandonata (p. 179). Il desiderio sessuale che Anna prova per Edoardo non è quindi da mettere in discussione.

Però, mai Edoardo si lascia tentare dagli inviti della cugina e rifiuta sistematicamente ogni tentativo di avvicinamento che comprometterebbe "l'onestà" della fanciulla. In realtà, noi che conosciamo la personalità del Cugino, ben sappiamo che la preservazione della verginità di Anna non è per nulla una delle sue preoccupazioni; tuttavia, il suo rifiuto di soddisfare la pulsione sessuale della cugina non è neanche dovuta a una mancanza di desiderio da parte sua, poiché sono numerosi i passi in cui si capisce che anche lui è irresistibilmente attratto dalla ragazza:

[...] egli [Edoardo] non poteva pensare profondamente a una separazione da Anna, e da quella piazzetta e da quel vicolo, senza risentirne un brutale dolore, come fosse stato colpito in petto da una pietra, sì che le sue labbra si piegavano in una piccola smorfia: «No, - pensava allora, risolutamente, - io *non voglio partire*, e siccome posso fare quel che voglio, *non* partirò. Rimarrò qui tutta l'estate, e in campagna andrà mia madre sola, se crede, e all'estero andrò l'anno venturo, o magari un altr'anno ancora. Anna, Annuccia mia!» [p. 175].

¹²⁰ *Ivi*, pp. 110-1.

[...] la sua bellezza [di Anna] si svelò così candida e temeraria che il cugino fu vinto da adorazione e avrebbe voluto gettarsi ai piedi. Egli fremette dolcemente, ricordando i momenti che Anna giaceva fra le sue braccia e lo supplicava nel suo muto linguaggio: “Fa’ di me quel che tu vuoi”» [p. 179].

Che cosa spiega, allora, il rifiuto di Edoardo di cedere al desiderio? La risposta è semplice: è l’amore che prova per se stesso. Se Edoardo respinge Anna, non è perché non la desidera, ma perché desidera più di ogni altra cosa se stesso. L’amore che Edoardo rivolge alla propria persona si avverte in numerosi punti del romanzo:

[...] amava sopra ogni cosa le lodi; sovente s’indugiava davanti allo specchio, come una ragazza, e alla madre, alla sorella, alle cameriere, domandava: - Ti piace il colore dei miei occhi? E i miei capelli, di’, si sono molto scuriti? [...] – e mendicava i complimenti con un sorriso languido, grazioso e umile [p. 90].

S’è già detto altrove com’egli fosse fiero del proprio nome e della propria casta. Pareva a lui, come ad altri suoi simili, che la sorte stessa, ponendolo in una classe privilegiata, avesse voluto dimostrare di tenerlo da più degli altri, quasi fatto d’una sostanza rara [p. 154].

Nel parlare ad Anna di questi suoi progetti, e di come in Gran Bretagna, giardino della gentiluomeria, egli sarebbe l’idolo e il modello dei gentiluomini; e in Germania suonerebbe composizioni sue proprie in un quartetto composto di cari amici, alla presenza dell’imperatore; e in Svizzera scalerebbe montagne mai prima scalate, toccando cime che prenderebbero da allora il nome di «cima Edoardo»; nel parlare, dico, di progetti cosiffatti, il cugino s’animava e si pavoneggiava, come se già si vedesse acclamato, festeggiato, coccolato da tutto il mondo. Nel descrivere ad Anna gli strabilianti costumi che si riprometteva d’indossare, le domandava ogni momento: - Non ti pare che starò bene vestito così e così? – E le faceva osservare la forma sottile e aggraziata della propria vita, e delle caviglie, pregi che risalterebbero bellamente nel costume da *espada*. Ovvero, rigirando gloriosamente la testa, le faceva ammirare il proprio regolare profilo, cui s’adatterebbero, con pari venustà, e turbanti, e lucerne spagnolesche, e colbacchi [pp. 173-4].

Possiamo dunque sostenere, applicando la teoria di Girard, che il desiderio sessuale che Anna prova per il Cugino si estende a Edoardo stesso, il che spiega l’amore che quest’ultimo rivolge alla propria persona. Partendo da questo principio, molto interessanti possono allora rivelarsi le ragioni che spiegano perché Edoardo si è innamorato della cugina e non di una persona qualsiasi: è perché Anna gli ricorda fundamentalmente se stesso. I due cugini, in effetti, sono molto simili fisicamente parlando:

Un altro giorno, per una fantasia d'Edoardo, i due cugini si scambiarono l'uno con l'altra i vestiti [...]. Or sotto questo travestimento risaltò ai loro sguardi una cosa di cui non s'erano accorti prima, e cioè la singolare somiglianza delle loro fattezze. Sotto i panni del cugino, Anna pareva un Edoardo bruno, e appena più minuto del vero Edoardo; mentre, da parte sua, Edoardo, vestito da fanciulla, poteva esser creduto una bionda gemella di Anna Massia. Una simile scoperta li deliziò; accosto l'uno all'altra, dinanzi allo specchio, ridevano e confrontavano le loro immagini, Edoardo ricercandosi in Anna con la vaghezza trasognata e fantastica di un Narciso che si rispecchia in un'acqua notturna, e Anna trepidando nella gloriosa, materna gioia di chi riconosce in un volto amato la testimonianza del proprio sangue [...] [p. 166].

Se Edoardo si innamora di Anna, quindi, è perché l'intensità del suo narcisismo è così smisurata che egli non può innamorarsi di nessuno fuorché di una persona che gli ricordi se stesso e attraverso la quale possa vedere rispecchiato il proprio adorato volto. Nel passo appena riportato, si capisce d'altronde che il piacere di riconoscere se stesso nell'altro non è sola caratteristica di Edoardo, ma anche di Anna, che si «delizia» di vedere nel Cugino tratti uguali a se stessa. Insomma, l'amore quale rappresentato nel romanzo è il contrario di quello che dovrebbe essere: non un amore per *qualcun altro*, ma un amore *di se stesso*, che non fa altro che esaltare il proprio narcisismo. Come dice René Girard: «[La passion romantique] n'est pas abandon à l'*Autre*, mais guerre implacable que se font deux vanités rivales. [...] Leur malheur prend ainsi sa source dans une fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme» (p. 113).

Girard precisa però che la passione tra i due amanti narcisisti prende fine non appena uno di loro confessa il suo desiderio all'altro. Da quel momento in poi, non si è più in una relazione paritaria tra due individui che amano soltanto se stessi, ma in una relazione asimmetrica tra servo e padrone¹²¹. Colui che osa confessare la sua passione per l'altro diventa difatti uno schiavo pronto ad ogni sacrificio per la persona amata, ma tale umiliazione finisce per disgustare quest'ultima e per provocare la distruzione della sua passione. L'amato diventa allora un tiranno nei confronti del servo, e tale odio, in ritorno, non fa che attizzare la passione di costui per la persona amata. È precisamente quello che accade tra Anna ed Edoardo: non appena Anna manifesta il suo totale asservimento al Cugino, diventa irreversibilmente la sua schiava; Edoardo, in cambio, una volta presa coscienza della sottomissione della fanciulla, si disinteressa di lei e l'abbandona alla sua sorte, il che non farà che raddoppiare il desiderio di Anna, con le conseguenze devastatrici che già

¹²¹ *Ivi*, p. 114.

conosciamo. Questo fenomeno subdolo e paradossale è esposto a meraviglia da Elsa Morante stessa quando descrive l'ultima visita di Edoardo ad Anna:

[Edoardo] credeva, tuttavia, mentre scendeva, d'udire i respiri affannosi di Anna immobile sul pianerottolo. Ed ecco, l'acuta voce di lei gridò: - Edoardo! - e di corsa ella lo raggiunse. - Edoardo... - ripeté con voce affievolita; e presagli una mano, si dette a baciarla. Ma **egli si svincolò**, e appoggiandosi alla ringhiera, in **atteggiamento di rivolta e di sfida**, interrogò: - Non avevi la mia lettera? quella che ti mandai per il servitore giù all'entrata?

Anna tacque. - L'avevi? Sì? - egli riprese. E proseguì in **accento indispettito, arrogante**, come se soffrisse un'ingiustizia: - E allora, perché ti ostini? perché mi rincorri? non hai vergogna? Forse, vedendomi tornare oggi quassù da te, hai presunto... ah, ti sei ingannata. S'io t'ho fatto ancora quest'ultima visita di addio, ciò è stato: primo, per convenienza, giacché tu sei pur sempre una mia cugina. E secondo, ma soprattutto, ascolta perché. Quand'io ti scrissi quell'ultima lettera, supponevo ch'essa bastasse a farti capire che **tu, per me, non sei più niente**. Invece, in seguito, ebbi dei sentimenti e dei sogni dai quali intesi che tu m'aspettavi ancora, caparbia, nonostante la lettera, e vivevi solo per aspettarmi. Ora, sapendo una tal cosa, io giorno e notte ho pietà di te e **questa pietà m'è insopportabile perché non t'amo più, io**. [...] Perché sei così invadente, e gelosa, e senza cuore, brutta strega? [...] Ti dirò, ho voluto approfittare di questa mia visita per darmi ancora un'ultima prova che non t'amo più per niente. E cioè, **ho voluto sentire pietà di te apposta**, per vedere se mi piaceva, e **ho fatto dei discorsi adatti per farti soffrire**, e t'ho visto soffrire infatti: e ho sentito una pietà così forte! terribile!

- E questa pietà... t'è piaciuta? - mormorò quasi senza avvedersene la povera Anna, in un ultimo soffio di speranza.

- **No! m'ha dato noia e disgusto!** Anche in questo momento stesso, al sentire la tua vocina domandarmi: *t'è piaciuta?*, provo una pietà così pazza, insopportabile! **E questa pietà mi dà noia e disgusto! Tu mi disgusti e m'annoi! Ti prego, vattene!** [pp. 279-80; grassetto aggiunto]

Anna, consumata dalla sua passione, è pronta a sottomettersi a qualsiasi umiliazione e sofferenza per entrare nelle grazie di Edoardo, ma non si rende conto che questa perdita totale di stima per se stessa non fa che provocare il disgusto del Cugino, che da allora perde ogni rispetto per lei. L'atteggiamento crudele e tirannico di Edoardo, ancora una volta, è solo un modo di esaltare l'amore che prova per se stesso: difatti, se lui tortura Anna, è perché così facendo sa di attizzare il desiderio di costei nei suoi confronti, il che glorifica il proprio narcisismo.

Anna, dal canto suo, è così accecata dall'amore che la consuma da accettare con gioia ogni mortificazione imposta da Edoardo. Lei sa di non essere all'altezza di un uomo che incarna (ai suoi occhi) tanta bellezza e perfezione, e perciò si sottopone con compiacimento, in segno della sua inferiorità, a tutte le umiliazioni e sofferenze inflittale dal Cugino. Peggio ancora, come se i supplizi

imposti dall'Edoardo vivo non bastassero, Anna si sottomette lei stessa a delle mortificazioni espiatorie in nome dell'Edoardo morto. Questo avviene soprattutto nella seconda parte del romanzo, quando Anna comincia pian piano a perdere il senso della realtà. Nel culmine del suo delirio, annuncia a Elisa che il Cugino vuole sottoporla a delle penitenze al fine di riscattare i suoi mancamenti; ed è così che inizia a dormire su un letto di ferro senza materasso né guanciali, o ancora che decide di recidersi le sue lunghe trecce (pp. 618-9). Impossibile qui non fare un legame con la dimensione mistico-religiosa: le auto-punizioni che Anna si infligge in favore di Edoardo sono da assimilarsi ai sacrifici che i fedeli fanno per onorare il loro Dio¹²².

Insomma, Anna ed Edoardo intrattengono una relazione sadica e crudele, fatta non d'amore e di rispetto reciproco, ma di violenza psichica e di egoismo narcisistico. A ben riflettere, possiamo dire che questo rapporto schiavo-padrone non è unidirezionale, nel senso che il ruolo del servo non è unico monopolio di Anna, così come quello del padrone non è sola prerogativa di Edoardo. Al contrario, Anna ed Edoardo possono considerarsi padroni e schiavi l'uno dell'altra, poiché, in un certo senso, anche Edoardo è schiavo della cugina – o meglio, del proprio riflesso che vede rispecchiarsi in lei.

Ma vedremo adesso che questo rapporto sadomasochistico tra i due cugini non è l'unico che si osserva nel romanzo. Anzi, la configurazione schiavo-padrone sembra essere una vera e propria costante nelle relazioni intrattenute dai personaggi di *Menzogna e sortilegio*, al punto che si può asserire che si tratta del modello di base sul quale si calca la condotta di tutti i protagonisti.

4.5 TRIANGOLI A CATENA E RAPPORTI SCHIAVO-PADRONE TRA I PERSONAGGI

Per capire in che modo queste relazioni si sviluppano tra i nostri personaggi, conviene ancora una volta tornare a René Girard, e in particolar modo alle sue asserzioni riguardo all'esistenza di possibili triangoli “a catena”¹²³: questi triangoli si manifestano quando il mediatore di un rapporto, vale a dire il “padrone”, invece di prendere il proprio schiavo a modello, elegge una terza persona a statuto di mediatore, il quale a sua volta sceglie un altro mediatore, e via dicendo. In questo caso non siamo più nella configurazione della doppia mediazione quale osservata finora nella relazione

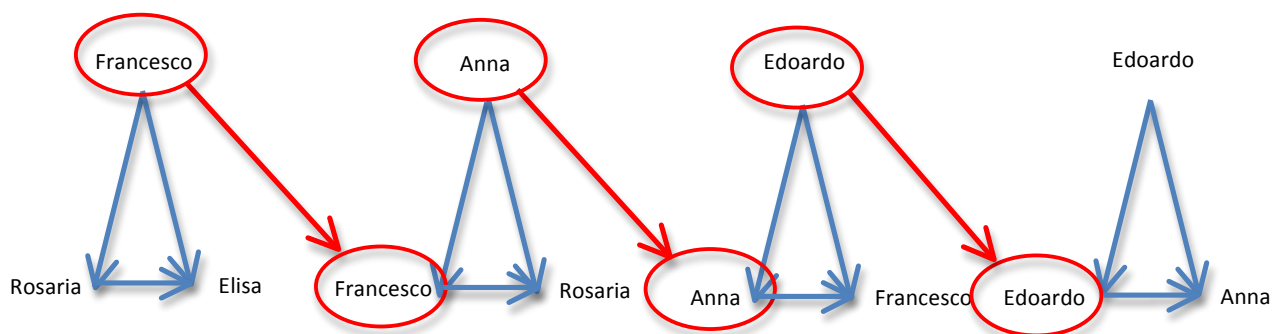
¹²² Questo argomento sarà approfondito più avanti, quando si parlerà della tendenza dei nostri protagonisti a « deviare » la trascendenza (vedi pp. 86-8).

¹²³ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 178.

tra Anna e Concetta, oppure tra Anna ed Edoardo, ma in una struttura più vasta e complessa: mentre Anna e Concetta erano allo stesso tempo padrone e schiave l'una dell'altra, così come lo erano Anna ed Edoardo, nel caso dei triangoli a catena abbiamo un soggetto-schiavo che prende a modello un mediatore-padrone, il quale a sua volta è soggetto-schiavo di un altro mediatore-padrone, e così via.

In *Menzogna e sortilegio*, una simile catena si presenta così: Rosaria è schiava del padrone Francesco, il quale è a sua volta schiavo della padrona Anna, la quale è a sua volta schiava del padrone Edoardo, il quale, potremmo dire, conclude la serie essendo schiavo di se stesso (e dell'amore che si porta). A questo punto, si tocca a un aspetto fondamentale della dinamica del racconto, poiché è proprio questa successione inesorabile di mediatori-padroni e soggetti-schiavi che spiega perché tutti questi personaggi sono tragicamente destinati al fallimento e all'infelicità: difatti, chi è padrone di un triangolo ha certo il "privilegio" di poter trattare con disprezzo e indifferenza il proprio schiavo, ma poiché è a sua volta inevitabilmente asservito a qualcun altro, significa che pure lui è condannato a farsi trattare con disprezzo e indifferenza dal suo mediatore.

Ma cerchiamo ora di entrare in un'analisi più dettagliata di questa catena triangolare. Se osserviamo più da vicino i rapporti esistenti tra i nostri protagonisti, la successione sopra indicata può essere sviluppata nel modo seguente:



Cominciamo con l'analisi del primo triangolo: si può dire che Rosaria desidera Elisa (come figlia), ma questo desiderio non le nasce da un impulso materno istintivo, bensì dal fatto che la ragazzina rappresenta l'unico legame che le resta con il defunto Francesco. A prima vista, ci troviamo nella configurazione di un triangolo del tutto classico, poiché Rosaria è un soggetto-schiavo che desidera un oggetto (Elisa) sotto l'influenza del mediatore-padrone Francesco. Ma Rosaria gioca qui un doppio ruolo: è sì il soggetto-schiavo di Francesco, ma anche il mediatore-padrone di Elisa, che a questo riguardo può dirsi a sua volta la schiava di Rosaria. Insomma, in questo triangolo,

quest'ultima è allo stesso tempo serva di qualcuno e padrona di qualcun altro. Nei confronti di Elisa, l'ex-amante di Francesco ha un comportamento spesso tirannico e scostante. A titolo di esemplificazione, si può leggere il passo seguente, che illustra come Rosaria possa mostrarsi indifferente, per non dire propriamente antipatica, con la bambina:

Ma questa sospirata visita mi deluse crudelmente. Fin dal primo istante, infatti, che Rosaria ci venne incontro sull'uscio, mi avvidi che **la mia presenza non la rallegrava affatto, anzi l'annoiava**. Sì, perché nascondere? Il suo volto, che s'era tutto schiarito all'apparire di mio padre, si allungò appena ella mi scorse, e le sue braccia che già si levavano in un moto appassionato, ricaddero neghittosamente. E senza volgermi il minimo saluto, ella borbottò nell'orecchio di mio padre, non tanto piano da non essere udita da me, che **non le pareva necessario, veramente, portarsi dietro la ragazzina**. [...] Fino all'ultimo, sperai che la capricciosa Rosaria si ravvedesse, mutando umore d'un tratto come già soleva; ma lei, nel caso migliore, **non s'occupò di me**. Se poi, senza volerlo, mi avvenne di fissarle addosso gli occhi interrogativi e appassionati, come a rammentarle i bei madrigali, le feste e le carezze di prima, e a chiederle perché tutto ciò non si ripetesse; ecco, ella si voltò, quasi richiamata dal mio sguardo, il cui linguaggio, però, fu male inteso: - Che cos'hai per fissarmi in quella maniera, **intrigante** che sei, **gattamorta!** – ella mi gridò piena di **stizza**, pensando certo ch'io covassi i propositi più maligni. In seguito ogni pretesto le fu buona occasione per offendermi. Né in quel pomeriggio mi volse appellativi più amabili che *ragazzina* o *signorina* [pp. 523-5; grassetto aggiunto].

L'atteggiamento materno di Rosaria si manifesta in sostanza solo quando si ricorda delle somiglianze di Elisa con il padre; il resto del tempo, la bambina è considerata un elemento disturbatore che la impedisce di attingere al suo vero oggetto del desiderio, il tanto idealizzato Francesco. Ma, non appena costui entra in scena, la Rosaria-patrona scompare per lasciare posto a un'umile serva pronta a subire qualsiasi offesa proveniente dal tirannico amato:

[...] la grandiosa dama [Rosaria] s'era inginocchiata davanti a mio padre; e piangendo, ridendo, esaltata, in uno sfrenato abbandono, **gli aveva preso ambedue le mani e le copriva di baci**.

Simili dimostrazioni avrebbero meritato, a mio parere, almeno la gratitudine. Non così, invece, la pensava il *barbaro e ingrato Francesco*; il quale, al contrario, andava facendosi più fosco nel volto [...]. Come ella gli si accostava più da presso, lui si ritraeva *pieno di ripugnanza*. Infine, mentre lei, nella sua **sconsiderata adorazione, gli baciava le mani**, d'un tratto *respingendola brutalmente* egli si levò. E con *un accento pieno di sdegno e di sprezzo*, quale di chi voglia, offendendo, vendicarsi di gravi offese, disse alla signora che soltanto una della sua specie, vale a dire, oltre al resto, sciocca ed ignorante, poteva proporre al barone Francesco de Salvi di partecipare a certi guadagni. [...]

Rincantucciata per terra, sul mio cuscino, indignata, tremante, io m'attendevo di momento in momento che la signora, ubbidendo a una giustissima collera, per lo meno ci scacciasse. Ma m'ingannavo. In piedi di fronte a mio padre, ella, tutta in fuoco, gli sguardi corruschi, tentava di opporsi o difendersi; ma i

lamenti che le salivano dal petto impedivano alle sue labbra di parlare. Alla fine, prorompendo in singhiozzi rabbiosi, gridò: - Francesco! Francesco! Ascoltami! [...] [pp. 479-80; grassetti e corsivi aggiunti¹²⁴].

Tuttavia, il crudele Francesco, che trova nell'asservimento di Rosaria un modo di sfogare tutte le sue frustrazioni, cade dal suo piedistallo non appena si evoca la presenza di Anna. Colui che era nel primo triangolo un mediatore-padrone si trasforma allora, nel secondo triangolo, in soggetto-schiavo sotto l'impresa della mediatrice Anna. In questo nuovo triangolo, viene illustrato come Francesco (soggetto) finisca per arrendersi a Rosaria (oggetto), non perché la fiamma del desiderio si è finalmente riaccesa in lui, ma perché il comportamento sprezzante di Anna (mediatrice) lo spinge a trovare conforto nelle braccia di un'altra donna. Si può infatti supporre che Francesco non avrebbe mai ricercato la compagnia di Rosaria se Anna avesse riempito adeguatamente le sue funzioni matrimoniali; ma poiché egli riceve da sua moglie solo manifestazioni d'odio e di noia, trova un modo di supplire ai suoi bisogni di affetto mettendosi a frequentare la sua ex-fidanzata. E così, il Francesco-padrone del primo triangolo perde della sua superbia quando si trova in compagnia di Anna, mostrandosi pronto a mendicare pateticamente un segno d'indulgenza, anche minimo, da parte dell'adorata moglie:

Rincasava più presto del solito, e si tratteneva più a lungo, **avido, si sarebbe detto, del proprio tormento**. Se mia madre lo evitava, egli la seguiva coi suoi **occhi umiliati e inquieti**; e la sua voce, fin nel più insignificante discorso, tradiva i suoi pensieri, ch'eran **sempre d'amore** [p. 495; grassetto aggiunto].

Verso mio padre, ella [Anna] mostrava un altero distacco, e quasi dell'ironia, ma non più l'odio di poche settimane avanti; egli era, tuttavia, la sola persona che ancora ritrovasse in lei la nota asprezza. Ma piano piano, come un'ultima ombra fredda che svanisce allorché il sole tocca il culmine, tale asprezza s'andò attenuando in una specie di distratta indulgenza. [...]

Al veder ch'ella non lo odiava più, mio padre parve ringiovanito; ma non era difficile d'indovinare **quali tormenti gli causava la speranza**. Egli non trovava riposo, e spesso, rinchiusosi nel salotto, come soleva, per dormire un poco durante il giorno, dieci minuti dopo ritornava fra noi nella cucina. **Offriva a mia madre ogni sorta di umili servigi**, aveva delle turbolente, animalesche allegrezze, e, cosa insolita, mi abbracciava stretta, lasciando la mia guancia irritata dai suoi baci. D'altro canto, cercava di sfuggire, e di sottrarsi; e **come chi teme, se si mostra indiscreto, di perdere i favori d'un potente**, nelle ore libere adduceva questo o quel pretesto per assentarsi da casa. Erano, per lo più, dei pretesti poco convincenti; e

¹²⁴ In grassetto viene illustrato il ruolo di schiava di Rosaria, mentre in corsivo viene indicato il ruolo di padrone di Francesco.

nel dirli, prima d'accingersi a uscire, egli guardava sua moglie, **quasi illuso ch'ella potesse invitarlo a non affannarsi per motivi così futili**, e a restare con noi. Ma lei non l'aveva forse neppur udito e non diceva nulla [...] [p. 600; grassetto aggiunto].

Questa Anna-padrone, che manifesta il disinteresse più assoluto nei confronti del marito-schiavo Francesco, diventa però anche lei una serva quando viene confrontata ad Edoardo. Nel terzo triangolo, viene illustrato come Anna (soggetto-schiavo) finisca per sposare Francesco (oggetto), certo non per amore, ma perché subisce l'influenza di Edoardo (mediatore-padrone). Difatti, il matrimonio di Anna e Francesco è la conseguenza di un piano ingegnoso e machiavellicamente orchestrato dal Cugino stesso, che ha fatto di tutto per favorire il loro avvicinamento. L'Anna che era nel triangolo precedente la padrone di Francesco diventa perciò, in questo nuovo triangolo, la schiava di Edoardo, cioè colei che è pronta a subire ogni sacrificio e umiliazione in onore del Cugino:

Dovete poi sapere che Anna, cresciuta nella più ingenua ignoranza, non sapeva precisamente quale offerta faceva al cugino allorché, pur senza parlare, gli andava ripetendo: «Fa' di me quel che tu vuoi». Ella ignorava l'intimo significato della parola: *sposi*. Ma seppure avesse creduto che la propria tacita offerta la esponesse a una ferita mortale, a perire come una splendida vanessa trafitta da una spilla, che serba, sì, i suoi bei colori, ma in realtà non è più che un vile involucro, un niente; ebbene, che le importava? **avrebbe voluto esser trafitta, ferita a morte, non essere più niente. Ciò ch'ella voleva era il proprio sacrificio** [...] [p. 146; grassetto aggiunto].

Infine, nell'ultimo triangolo viene spiegato come Edoardo desideri Anna solo perché quest'ultima le ricorda se stesso. Abbiamo già visto in qual misura i due cugini si assomigliano¹²⁵, al punto che Anna sembra un Edoardo femmina e, viceversa, Edoardo un'Anna maschio. Edoardo, quindi, non si innamora della cugina, ma della propria persona che vede riflessa in lei. La catena triangolare si conclude qui, con un Edoardo che, come gli altri personaggi, è allo stesso tempo padrone e schiavo di una relazione: mentre nel triangolo precedente era il mediatore-padrone di Anna, adesso è un soggetto-schiavo – e, colmo dell'ironia– non è schiavo di nessuno se non di lui stesso¹²⁶.

¹²⁵ Vedi p. 79.

¹²⁶ L'unica differenza rispetto agli altri protagonisti è questa: mentre tutti eleggono a idolo *qualcun altro*, Edoardo è l'unico a fare di *se stesso* il proprio idolo, il che lo condanna alla massima dedizione in onore della propria persona.

In conclusione, abbiamo visto a che punto le relazioni tra i personaggi di *Menzogna e sortilegio* possono essere tortuose e molteplici, anche se, in definitiva, tutte seguono lo stesso schema-base, che è quello della dinamica schiavo-padrone. Che si parli di Rosaria, di Francesco, di Anna o di Edoardo, tutti sono allo stesso tempo schiavi e padroni di qualcuno. Ogni protagonista ha quindi fondamentalmente lo stesso modo di funzionare, di riflettere e di relazionarsi rispetto agli altri. Più precisamente, le caratteristiche che accomunano i nostri eroi sono sostanzialmente due: la tendenza alla deviazione della trascendenza e la propensione al masochismo. Argomenti questi che verranno trattati nelle pagine che seguono. Come vedremo, sono fondamentali per una comprensione più approfondita delle dinamiche psicologiche all'opera nel romanzo.

4.5.1 LA DEVIAZIONE DELLA TRASCENDENZA

L'analisi che si è svolta finora ci ha permesso di rilevare un dato essenziale per intendere la dinamica triangolare che agisce in *Menzogna e sortilegio*: cioè l'alta stima in cui ogni soggetto tiene il suo mediatore. Quest'ultimo è eretto a modello assoluto del soggetto ed è considerato al di sopra degli altri esseri umani, al punto che l'ammirazione provata nei suoi confronti si trasforma in vera e propria idolatria. Anzi, più che di idolatria, si può parlare di divinizzazione del mediatore. È interessante notare come la maggior parte dei personaggi del romanzo si contraddistinguano dal loro assoluto ateismo: che si parli di Anna, di Francesco o di Edoardo, nessuno crede veramente in Dio e, addirittura, tutti sembrano provare un certo piacere nel scandalizzare gli altri bestemmiando e oltraggiando il Signore¹²⁷. Nessuno di loro è capace di riverire un Dio celeste o una forza soprannaturale, ma tutti sono pronti a erigere a divinità un modello umano.

Una tale deviazione della trascendenza non si manifesta però solo nei personaggi atei di *Menzogna e sortilegio*, ma anche, sorprendentemente, nei personaggi che si auto-affermano "devoti". È il caso, ad esempio, di donna Concetta, che si dichiara bigotta ma che nei fatti idolatra assai più il figlio Edoardo che non Gesù Cristo. Nell'intimo, giudica il figlio più bello del Signore e fa il suo dovere di cristiana unicamente nella speranza di guarire Edoardo dalla sua malattia mortifera¹²⁸. Quando il morbo di Edoardo si manifesta, Concetta si alza tutte le mattine alle cinque per assistere alla prima Messa, fa dono di tutti i suoi gioielli alla Chiesa e cuce persino delle immagini di santi nei materassi

¹²⁷ Si pensi per esempio a Edoardo che si diverte a provocare sua madre Concetta, prendendosi gioco dei santi e gettando sfide agli spiriti (p. 215), oppure ad Anna che, non appena saputa la morte del Cugino, si dice pronta a vendere la sua anima al diavolo (p. 544).

¹²⁸ SGORLON, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988, p. 125.

e guanciali di Edoardo perché sia da loro «custodito e protetto» (pp. 213-5). In breve, Concetta usa sì i rituali e oggetti di devozione cristiani, ma non per onorare Cristo, bensì Edoardo.

La stessa cosa si può dire di Rosaria: lei si proclama cristiana, ma in realtà l'oggetto della sua devozione rimane Francesco. Quando legge nel giornale l'incidente ferroviario del quale è stato vittima il suo ex-amante, decide di fare un voto alla Madonna e alla sua protettrice santa Rosalia (p. 672), di cui sappiamo che tiene sempre in petto una figurina (pp. 477-8). Questo significa che, esattamente come Concetta nei confronti di Edoardo, Rosaria fa ricorso alla trascendenza unicamente quando il suo idolo terreno è minacciato di morte.

Infine, un ultimo personaggio che si auto-proclama fedele cristiano è Elisa. Difatti, numerosi sono i passi in cui la ragazza si mette a pregare il Signore, ma è rivelatore che queste preghiere siano sistematicamente rivolte quando l'anima di Anna ha bisogno di essere salvata. È quello che avviene quando Anna grida di essere pronta a vendere la sua anima all'inferno purché possa ritrovare Edoardo (p. 544); affollata da queste parole temerarie, Elisa si immerge nella preghiera per cercare di convincere Dio di non dare retta al discorso incauto di sua madre (p. 546).

Che cosa può spiegare, potremmo chiederci, questo bisogno irrefrenabile di tutti i nostri personaggi di erigere un altro essere umano a divinità assoluta? Perché ognuno di loro prova la necessità di idolatrare il mediatore fino alla patologia? La risposta può essere trovata nella teoria psicoanalitica: è perché interviene la pulsione autodistruttiva di cui sono vittime, come lo abbiamo visto nel capitolo precedente¹²⁹, tutti i protagonisti di *Menzogna e sortilegio*. Difatti, se il soggetto idealizza tanto il suo mediatore, significa che, nell'intimo, sogna di diventare come lui; e se cerca così accanitamente di trasformarsi in un'altra persona, è perché, in fondo, prova solo odio per se stesso¹³⁰. Sotto l'impresa di Thanatos, i personaggi vanno in cerca dell'annullamento di loro stessi attraverso il vagheggiamento di un'impossibile "fusione" con il loro mediatore. In sostanza, i personaggi provano un disprezzo così profondo per loro stessi che cercano di trovare un compenso alla loro nullità nell'adorazione di un idolo sul quale possono trasferire tutti i loro deliri di grandezza rimasti insoddisfatti. Qui sta tutta la contraddizione dei protagonisti: loro sognano di successo e di felicità mentre, nello stesso tempo, sono dolorosamente consapevoli di non poter raggiungere l'oggetto del loro desiderio a causa della loro mediocrità. L'unico modo di risolvere

¹²⁹ Vedi pp. 56-62.

¹³⁰ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 60.

questa tensione è di scaricare su qualcun altro, e cioè su una persona che, agli occhi del soggetto, non è stata toccata dalla sua stessa maledizione, i propri ideali di magnificenza¹³¹.

In definitiva, possiamo dire che, se da un lato i nostri personaggi non sono più capaci di credere autenticamente in Dio, dall'altro sono altrettanto incapaci di vivere senza divinità: così si spiega la loro tendenza a deviare la trascendenza dall'“alto” verso il “basso”. Il soggetto adotta il mediatore come divinità perché lo crede risparmiato dall'ingiustizia terrestre, ma non si rende conto che, in fondo, costui non è meno tormentato di lui stesso. Si pensi ai mediatori del nostro romanzo: Edoardo (mediatore di Anna e Concetta), Anna (mediatrice di Francesco ed Elisa), Francesco (mediatore di Rosaria), Teodoro (mediatore di Anna), tutti sono mediocri quanto i personaggi che li hanno eletti a modello. Ci troviamo così in una situazione per lo meno singolare, poiché le persone via via idoltrate non sono altro che figure banali e deludenti che, lungi dal beneficiare di condizioni privilegiate, sono frustrate e insoddisfatte al pari dei loro soggetti-schiavi. Purtroppo i nostri protagonisti sono troppo ciechi per rendersene conto e considerano il loro idolo un esempio di grazia e perfezione, rimanendo perfettamente ottusi ai segni che indicano la loro fondamentale mediocrità¹³². Come dice Francesco stesso alla figlia Elisa:

[...] non è umiliante amare chi non ci ama, né servire chi è grande, perfetto, e vale più di noi; ma scoprire che l'oggetto da noi rispettato e venerato, e servito come il nostro Dio, come il segno ultimo cui tende il nostro orgoglio; scoprire che questo oggetto era una cosa spregevole, ecco la massima umiliazione che possa toccarci [p. 630].

4.5.2 LA TENDENZA AL MASOCHISMO

Questa propensione dei nostri protagonisti ad andare continuamente in cerca di oggetti che non potranno mai ottenere o che, nel migliore dei casi, riusciranno a possedere senza mai raggiungere la felicità¹³³, trova la sua spiegazione nella fondamentale pulsione masochistica che li anima. Secondo René Girard, infatti, chi è soggetto-schiavo finisce inevitabilmente per sfociare nel masochismo più avvilente, poiché riesce a convincersi di meritare il modo in cui viene trattato dal suo mediatore-

¹³¹ *Ivi*, p. 72.

¹³² *Ivi*, p. 79.

¹³³ GARGANI, P., *Menzogna e sortilegio. I sentimenti senza sguardo*, in *Lecture di Elsa Morante*, a cura del gruppo « La Luna », Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, p. 75.

padrone¹³⁴. Se il soggetto accetta la sua condizione di schiavo, è perché si considera inferiore a colui che ha deciso di eleggere a modello, e di conseguenza pensa di meritare le mortificazioni imposte dal suo mediatore-padrone. Come afferma il teorico francese:

[...] le sujet se méprise tellement qu'il ne fait jamais confiance à son propre jugement. [...] Il n'y a plus qu'un objet dont le masochiste se juge capable d'estimer la valeur: cet objet est lui-même et cette valeur est nulle. Le masochiste jugera les autres hommes d'après la perspicacité dont ils lui paraissent faire preuve à son égard: il se détournera des êtres qui éprouvent pour lui affection et tendresse; il se tournera avidement, par contre, vers ceux qui lui démontrent, par le mépris qu'ils lui témoignent [...], ne pas appartenir, comme lui, à la race des maudits. Nous sommes masochistes lorsque nous choisissons le médiateur en vertu non plus de l'admiration qu'il nous inspire mais du dégoût que nous lui inspirons [...] [p. 183].

Ecco allora perché Rosaria non si ribella al modo in cui viene trattata da Francesco e perché quest'ultimo persiste nell'adorare Anna nonostante il disprezzo che essa gli manifesta. Ed ecco perché Anna, a sua volta, continua disperatamente ad amare il Cugino nonostante la sua meschinità, o perché Elisa idolatra nello stesso tempo Anna e Rosaria a dispetto dell'indifferenza della prima e delle incostanze della seconda. Tutti sono pronti a trafiggersi per coloro che li trattano con la massima sufficienza, ma girano risolutamente le spalle a chi li tratta con indulgenza e stima. Francesco non accetta le manifestazioni d'affetto di Rosaria, Anna fugge l'amore di Francesco, Edoardo si allontana da Anna non appena essa le manifesta l'intensità della sua passione, ed Elisa si sottrae all'unica persona, cioè Francesco, che le testimonia un po' di tenerezza. Qui sta tutta la contraddizione dei personaggi: loro possono amare solo le persone che percepiscono la loro nullità, e che di conseguenza li trattano con noncuranza e disinteresse, mentre disprezzano coloro che li adorano. Le conseguenze di queste insensatezze sono drammatiche, perché, in definitiva, nessuno di loro può sperare giungere alla felicità e al riposo. Sono tutti condannati a restare prigionieri delle loro contraddizioni: idolatrando chi li odia e odiando chi li idolatra, si perdono in un labirinto di incoerenza dal quale non riescono mai a trovare l'uscita liberatoria. L'unico esito possibile a questa situazione è l'auto-distruzione:

¹³⁴ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 182.

Les contradictions qu'engendre la médiation interne finissent par détruire l'individu. Au masochisme succède le dernier stade du désir métaphysique, celui de l'autodestruction [...]. L'issue fatale du mal ontologique est toujours, directement ou indirectement, une forme de suicide [...]¹³⁵.

Il romanzo si conclude così con il trionfo di Thanatos: ne testimonia la scomparsa dei tre personaggi principali dell'opera, Anna, Francesco ed Edoardo. La morte è l'unico rimedio possibile alla loro inquietezza, l'unico modo per loro di liberarsi dalle loro impossibili aspirazioni. Però, una differenza esiste tra questi personaggi: mentre Francesco ed Edoardo muoiono inconsapevoli di aver contribuito alla propria rovina, Anna, nel momento della sua morte, giunge finalmente alla lucidità e alla presa di coscienza. Lei è l'unica fra tutti a rendersi conto che la sua vita è stata fatta solo di travestimenti e menzogne, e realizza, certo troppo tardi per cambiare il corso degli avvenimenti, l'inutilità di aver adorato un mediatore che le ha portato solo sofferenza e tormento:

[...] – Sì... è vero... è vero... sono stata io... l'ho assassinato [Francesco]... sono un'assassina, è vero...
- Nelle sue pupille assenti e solitarie s'ingrandiva **una paurosa veggenza**: - E adesso son sola, - esclamò volgendo la testa in qua e in là con fatica, e senza mai guardarci [ad Elisa e Rosaria], - son sola, non ho più marito, non ho più nessuno. **Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro**. E adesso non ho più nessuno, son sola. Francesco! Francesco mio! [p. 683; grassetto aggiunto].

Posta di fronte a simile lucidità, Anna conosce infine il trionfo, quello della piena consapevolezza dei suoi errori. Ma questo trionfo è breve, perché non appena realizza il fallimento della sua esistenza e la futilità dei suoi struggimenti, non le resta che un'unica soluzione: crollare nel nulla¹³⁶. Dopo aver pronunciato queste ultime parole, infatti, Anna sprofonda in una lunga agonia che durerà undici giorni. Anna morirà, sì, ma morirà raggiungendo la verità; e a questo riguardo, corrisponde esattamente alla definizione che René Girard dà dell'eroe romanzesco: «Il faut réserver le titre de héros du roman au personnage qui triomphe du désir métaphysique dans une conclusion tragique»¹³⁷. Anna, difatti, non solo conclude il suo destino tragicamente, ma è anche capace di trionfare dal suo desiderio e di rinunciare al suo idolo («[...] io l'ho respinto per amare **uno spettro**» [p. 683; grassetto aggiunto]). Il vero eroe del romanzo, quindi, non sarebbe Elisa, che pure è la narratrice dell'intera vicenda, ma Anna.

¹³⁵ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 279.

¹³⁶ *Ivi*, p. 293.

¹³⁷ *Ivi*, p. 295.

Il ricorso alla teoria di René Girard ci ha permesso in questo capitolo di concepire una dinamica fondamentale che sottostà alle relazioni intrattenute da tutti i personaggi di *Menzogna e sortilegio*: cioè la tensione permanente che esiste tra soggetto e mediatore, tra schiavo e padrone. I rapporti sociali nel romanzo non si fondano mai su concetti di parità e di uguaglianza, ma sono invece sempre basati su una dialettica che unisce oppressione e sottomissione. Il genio della Morante ha fatto sì che queste due componenti di solito opposte si ritrovino in maniera molto sottile nell'indole di ogni protagonista della storia. Questo spiega il perché delle loro contraddizioni interne, delle loro perenni frustrazioni e della loro incapacità a svincolarsi da Thanatos, questa forza mortifera portatrice di stagnazione e regressione.

L'analisi del sistema dei personaggi ormai compiuto, rimane ancora un aspetto da interpretare prima di avviarcì alla nostra conclusione: cioè il sistema degli oggetti. Nell'ultimo capitolo di questo lavoro, la nostra attenzione si porterà su un oggetto che può a prima vista passare quasi inosservato in mezzo a tutti gli intrighi dei nostri protagonisti: l'anello adorno di un diamante e di un rubino. La nostra analisi svelerà a che punto questo piccolo gioiello sia portatore di significati molto importanti all'interno del nostro romanzo, e soprattutto per i personaggi che vi sono entrati a contatto.

5. L'ANELLO ADORNO DI UN DIAMANTE E DI UN RUBINO: OGGETTO FETICCIO

Tutte le donne di *Menzogna e sortilegio* hanno una passione per i gioielli. Simboli di ricchezza, fasto e potere, il loro bagliore avvince irresistibilmente i personaggi femminili del romanzo. Più volte, nel corso della storia, Elisa insiste su questa passione che rode la sua famiglia, e che lei stessa ha ereditato. Ad esempio, i periodi annuali in cui Anna può ritirare dal Monte di Pietà i suoi monili sono momenti di grande solennità. Quando lei si orna dei suoi orecchini, anelli e collane, si compiace ad ammirare il riflesso che lo specchio le rinvia, ma anche ad ascoltare le lodi della figlia Elisa e della madre Cesira che restano imbambolate davanti allo splendore della «bella ingioiellata» (p. 41).

I riferimenti agli ori e alle gemme si rivelano essere molto frequenti in *Menzogna e sortilegio*, anche se a una prima lettura il lettore non vi si sofferma necessariamente. Catturato dai molteplici intrighi che si svolgono davanti ai suoi occhi, stregato dai melodrammi di cui si fanno volentieri attori gli innumerevoli personaggi della storia, egli può facilmente trascurare la presenza dei gioielli. Però, dietro alle tragedie conclamate e alle trame turbinose, scintilla sempre, in sottofondo, il potere incantante delle pietre preziose. E, sparso in mezzo al numero incalcolabile dei gioielli di cui si fa accenno in *Menzogna e sortilegio*, ve n'è uno che acquista una rilevanza tutta particolare: l'anello adorno di un diamante e di un rubino. In questo capitolo, vedremo che questo cerchietto si distacca alquanto dagli altri oggetti che entrano in scena nel romanzo. Lungi dall'essere un monile banale, l'anello viene investito da significati fondamentali da chi entra in contatto con lui.

5.1 PERCORSO DELL'ANELLO IN *MENZOGNA E SORTILEGIO*

L'anello, che appare e scompare più volte nel corso della storia, può essere considerato il vero e proprio filo rosso del romanzo. Presente sin dalle prime pagine della vicenda, il suo potere affascinante sembra stregare chiunque vi posi lo sguardo. Nello stesso tempo, il genio della Morante fa sì che mai questo oggetto si collochi al centro dell'azione, il che contribuisce ad avvolgere l'anello in un'atmosfera magica e misteriosa. Il cerchietto fa la sua apparizione ben sedici volte nel corso del romanzo; ma, ogni volta, si tratta di una comparsa sporadica, sì sufficiente per suscitare il nostro interesse, ma non abbastanza per appagare la nostra curiosità. Non appena menzionato, l'anello torna nell'oscurità da dove è uscito, quasi che la scrittrice volesse proteggerlo dallo sguardo inquisitore dei suoi lettori.

La prima volta che Elisa nomina l'anello è nell'introduzione, quando vengono presentati i quattro personaggi principali della storia. Cominciando il suo elenco con la madre Anna, che chiama «La notte», la narratrice precisa che sfolgora al suo dito «un anello d'oro, adorno d'un diamante e d'un rubino» (p. 28); però la notizia sembra perdersi in mezzo a tutte le altre informazioni, tanto che l'attenzione del lettore non vi si sofferma immediatamente.

In seguito, l'anello scompare, per poi fare la sua riapparizione nel momento in cui nessuno se lo aspetta (p. 156). Si viene a sapere che il gioiello è stato offerto ad Anna da Edoardo nel periodo della loro fanciullezza. Coi non lo porta quasi mai al dito, preferendo tenerlo nascosto dentro un cassetto chiuso a chiave; ma quando decide di adornarsene (sia in presenza di Edoardo sia quando è sola in camera sua), sappiamo che lo porta sempre all'anulare della sinistra, come se fosse un anello di fidanzamento.

Da quel momento in poi, il cerchio viene investito dall'immaginario della fanciulla, che si compiace a vagheggiare favole fantastiche e gloriose in cui l'anello tiene la sua parte. Una volta, Anna immagina quale sarebbe la sua vita se avesse un figlio da Edoardo. Esaltata dalla propria fantasticheria, prevede il caso in cui, un bel giorno, l'amato passerebbe in carrozza davanti alla sua casa e vedrebbe dalla finestra un bel bimbo del tutto simile a lui stesso. Fatta fermare la carrozza, Edoardo chiederebbe al bimbo chi fossero i suoi genitori. Allora, Anna si affaccerebbe alla finestra e Edoardo, vedendo l'anello adorno d'un diamante e d'un rubino all'anulare della donna, potrebbe riconoscere il suo antico amore (p. 178).

Un'altra volta, Anna fa un sogno in cui le pare di voler estrarre il gioiello dal suo nascondiglio per infilarcelo al dito, ma si rende conto, nel medesimo tempo, di giacere addormentata nel letto. Si affatica dunque vanamente nel tentativo di alzarsi e di compiere, l'uno dopo l'altro, i movimenti necessari per aprire il cassetto (pp. 196-7).

Tuttavia, il destino dell'anello non è di restare tra le mani di Anna. Quando la storia d'amore tra Anna ed Edoardo finisce, la fanciulla decide di restituirlo al suo proprietario, il quale, in un gesto degno di un colpo di scena, ne farà a sua volta dono a Rosaria (p. 273). Da quel momento in poi, l'anello sarà sua proprietà. Anche lei, però, non lo porta quasi mai, per paura che Francesco scopra il suo tradimento. Decide così di nascondere sotto un mattone rotto del pavimento (p. 290). In

questo modo Francesco, anche quando scoprirà l'infedeltà della sua amante, non saprà mai né dell'anello né del suo generoso donatore.

La storia procede in seguito per più di duecento pagine, senza che il misterioso anello faccia la sua riapparizione. Finisce per ricomparire molto più tardi, quando i destini dei personaggi si sono ormai quasi del tutto compiuti. Il lettore lo aveva quasi dimenticato, ma ecco che Rosaria incontra improvvisamente Francesco nelle strade di Palermo dopo un decennio di separazione. Elisa, che accompagna il padre nella sua passeggiata domenicale, nota al mignolo della signora un cerchio d'oro che reca incastonati un diamante e un rubino e, ammaliata dal suo splendore, lo fissa con ammirazione. Rosaria, notando lo sguardo della ragazzina, si nasconde la mano sotto la stola di pelliccia e, discretamente, si toglie l'anello dal dito (p. 465). Francesco, nel frattempo, non ha notato nulla e continua a discutere con l'ex-amante. Da lì in poi, ogni volta che Francesco ed Elisa si recheranno da Rosaria, quest'ultima farà in modo di non portare mai l'anello in loro presenza (p. 466).

Ogni volta, le apparizioni dell'anello sono improvvise e fulminee: non appena il lettore sta per dimenticarsene, ecco che si manifesta inaspettatamente, ponendosi di nuovo alla sua attenzione. All'inizio del romanzo, le comparse del famoso gioiello sono così brevi da non suscitare un grande interesse ma, man mano che il romanzo procede, l'anello sembra acquistare una rilevanza sempre maggiore. Anche dal punto di vista dello spazio dedicatogli nella storia, si osserva una netta evoluzione: mentre i primi accenni all'anello non durano più di qualche riga, progressivamente la narratrice sembra prendere piacere a dilungarsi e a fornire informazioni più dettagliate, fino a dedicare paragrafi interi al misterioso gioiello. Da posizione periferica e marginale, l'anello acquista presto un'importanza non trascurabile nel corso del romanzo, fino ad assumere, nelle scene finali, una posizione del tutto centrale. In effetti, dopo la morte di Francesco, l'anello diventa il fulcro dell'azione, il nucleo a partire dal quale il resto della vicenda si scioglierà.

Rosaria, che è accorsa alla casa dei De Salvi dopo aver letto nel giornale l'incidente del quale è stato vittima Francesco, decide di fare un voto alla Madonna e a santa Rosalía. Prima, però, vuole confessare a Elisa i suoi peccati affinché il suo voto possa ottenere credito in cielo. È così che Elisa scopre che Rosaria, al tempo della sua fanciullezza, ha mancato alla sua promessa di fedeltà, vendendo l'amore di Francesco per dei gioielli. Come per provare le sue asserzioni, la donna si fruga dentro il corpetto e ne stacca il bellissimo anello d'oro (p. 678). Rosaria rivela allora la storia di questo anello, dichiarando ad Elisa che lo ha ricevuto in dono tanto tempo fa, «da un gran signore

innamoratosi di lei follemente, uno della vera nobiltà, un feudatario delle alte sfere » (p. 678). Da quel giorno, lei non se n'è separata mai più, non certo per mantenere vivo il ricordo di Edoardo, ma perché lo considera un simbolo della sua fortuna. Difatti, da quando ha ricevuto l'anello, Rosaria ha conosciuto l'abbondanza e la ricchezza. Per questa ragione, lo ha sempre portato con sé, anche di nascosto, come se l'oggetto fosse un amuleto che la proteggesse dalla disgrazia.

Proprio in quel momento arriva Anna, che sin dall'alba era andata a raggiungere l'ormai defunto Francesco. Esausta, inebetita, non si sorprende neanche della presenza di Rosaria in casa sua, benché sia la prima volta che le due donne si incontrino. Afflitta dal dolore, lei realizza finalmente l'errore che ha fatto passando la vita a respingere il marito in favore di un fantasma e, sopraffatta dalla sua subitanea chiaroveggenza, diventa incapace di sorreggersi da sola. Aiutata da Rosaria, si lascia spogliare e coricare in camera sua quando, d'un tratto, lo sguardo di Anna si posa sull'anello che la donna porta al dito. Un mutamento subitaneo avviene allora in lei: riconoscendo l'anello una volta donatale da Edoardo, viene presa da una frenesia senza precedenti e, con voce fanatica, esige da Rosaria che l'anello le venga restituito (p. 686). Quest'ultima, dopo un attimo di esitazione, sembra colta da un brusco impulso di generosità e, senza indugio, si sfilava l'anello per offrirlo alla sua rivale (p. 687). Anna strappa l'anello dalle dita di Rosaria e se ne adorna impetuosamente la mano sinistra. Questo gesto sembra rappresentare l'ultima azione cosciente di Anna. Da quel momento in poi, la donna crolla in una follia dalla quale non si libererà più. Durante gli undici giorni della sua agonia, Anna non sarà più padrona di sé. Morirà fra deliri, discorsi incoerenti e incapacità di riconoscere sia gli altri che sé stessa; ma, almeno, morirà con il suo prezioso anello al dito.

5.2 L'ANELLO OGGETTO FETICCIO

L'anello svolge senz'alcun dubbio un ruolo molto importante nella dinamica del romanzo, altrimenti la nostra autrice non vi si sarebbe soffermata in modo così ripetitivo per più di settecento pagine. A dimostrare che non si tratta di un oggetto qualsiasi non è solo la sua presenza ricorrente lungo il racconto, ma anche l'effetto che produce su chiunque se ne avvicina: per i personaggi che vi entrano in contatto (Anna, Rosaria ed Elisa), l'anello è un oggetto di vera e propria fascinazione. Che cosa simboleggia dunque l'anello? Quale significato assume all'interno di *Menzogna e sortilegio*?

Le risposte, ovviamente, possono essere molteplici. L'anello potrebbe ad esempio essere un simbolo della malattia che accomuna tutti i personaggi del romanzo, cioè la loro patologica aspirazione all'elevazione sociale. Le due pietre preziose che lo ornano, il diamante e il rubino, sono difatti gemme molto pregiate che rappresentano la forza, il potere e il successo – insomma, tutto quello che i nostri eroi desiderano per loro stessi.

Oppure, il cerchietto potrebbe simboleggiare la speranza. In effetti, i momenti in cui Anna e Rosaria sono successivamente proprietarie della pietra sono i periodi in cui sono state più felici e più fortunate. Anna riceve l'anello quando Edoardo è ancora innamorato di lei, perciò si può dire che esso l'accompagna nei suoi unici momenti di trionfo. Per di più, il fatto di possedere un anello così prezioso le fa crescere la speranza di un destino diverso da quello al quale è stata preparata dalla sua nascita. Speranza certo folle e impossibile, ma che le reca almeno un po' di sollievo e di riposo nella sua vita fatta solo di disillusioni e fallimenti. Rosaria, lo dice lei stessa, ottiene l'anello precisamente nel momento in cui la sua vita cambia radicalmente: da povera *mala femmina* disprezzata dalla società, diventa una donna ricca e fortunata che fa vita da gran signora nella Capitale. Sotto questo aspetto, il nostro anello sarebbe uno dei rari simboli di positività in *Menzogna e sortilegio*, che è un romanzo, come lo abbiamo visto fin qui, sostanzialmente marcato dal disincanto e dalla delusione.

Tuttavia, l'interpretazione che si è scelto di darne in questo capitolo è un'altra. Poiché al centro di questo lavoro c'è la spiegazione di *Menzogna e sortilegio* alla luce delle teorie psicologiche, e più particolarmente di quelle psicoanalitiche, si farà appunto ricorso a un concetto psicoanalitico per rispondere alla nostra domanda. Illustreremo, nelle pagine che seguono, che il ruolo svolto dall'anello all'interno del nostro romanzo è quello di oggetto feticcio.

5.2.1 L'OGGETTO FETICCIO: DEFINIZIONI

Prima di illustrare in che modo il nostro anello sia da considerarsi un oggetto feticcio, conviene soffermarci sul significato di questa parola. Che cos'è, esattamente, un "feticcio"? Questo vocabolo ha conosciuto una lunga evoluzione nel corso della storia ed è venuto a designare nozioni molto diverse tra di loro da un secolo all'altro. Senza entrare nei dettagli di questa evoluzione né precisare tutta la serie di significati che ha successivamente assunto questo termine, ci interesseremo solo a due tipi di definizioni che entrano in risonanza con il nostro romanzo: la definizione religiosa e quella psicoanalitica.

Nel campo religioso, il feticcio era originariamente una parola usata per designare un oggetto materiale al quale le popolazioni cosiddette “primitive” rivolgevano un culto superstizioso. Si trattava dunque di un oggetto inanimato e comune che veniva trasfigurato in oggetto magico dal significato simbolico. Questi feticci erano considerati caratteristici delle culture incapaci di immaginare forme complesse e astratte di religiosità. Queste popolazioni erano perciò costrette a “materializzare” in forme concrete, tramite statue di legno o di pietra, la nozione di divinità¹³⁸.

Questa definizione ci riporta immediatamente al contesto del nostro romanzo, e più particolarmente a quanto abbiamo detto nel capitolo precedente riguardo alla tendenza dei nostri protagonisti a “deviare” la trascendenza dall’“alto” verso il “basso”¹³⁹. Gli eroi di *Menzogna e sortilegio*, ricordiamoci, sono pure loro incapaci di tributare un culto a forme di divinità sovrumane e inclinano perciò a idolatrare figure umane del loro entourage. Da questo punto di vista, l’anello potrebbe raffigurare le persone via via divinizzate dai suoi successivi possessori: per Anna, l’anello rappresenterebbe il padrone Edoardo, mentre per Rosaria, sarebbe una materializzazione del padrone Francesco.

La definizione psicoanalitica, invece, usa il termine “feticcio” per designare un oggetto che assume un significato sessuale e che sostituisce l’oggetto d’amore. Secondo quanto dice Freud nel saggio *Feticismo*¹⁴⁰, il feticcio rappresenterebbe il pene della donna (e più particolarmente della madre), al quale il ragazzo maschio rifiuta di rinunciare. Per dirlo in modo semplice, il bambino non vuole credere che la donna non possieda il pene, perché se lei è castrata, significa che anche lui può esserlo. Questa paura del maschio viene definita da Freud “angoscia di castrazione”. È in questo contesto che appare l’oggetto feticcio: per difendersi contro questa paura, l’uomo può crearsi un feticcio all’unico fine di mantenersi in uno stato di diniego e così mantenere viva la sua illusione. In questa prospettiva, il feticcio acquista un significato connesso al lutto; ma può anche trasformarsi in oggetto di piacere che viene sessualizzato ed erotizzato¹⁴¹. Difatti, quando l’oggetto feticcio sostituisce l’assenza del fallo, è un modo di negare la perdita e di trasformare il lutto in piacere erotico.

¹³⁸ Treccani, *Feticcio*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_\(Universo_del_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_(Universo_del_Corpo)/), consultato il 22.01.2016.

¹³⁹ Vedi pp. 86-8.

¹⁴⁰ FREUD, S. (1927), *Feticismo*, in *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, vol. X, 2000.

¹⁴¹ Treccani, *Feticcio*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_\(Universo_del_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_(Universo_del_Corpo)/), consultato il 22.01.2016.

Insomma, per Freud, il feticismo è il risultato di una negazione della realtà, alla quale va aggiunta una sostituzione simbolica tramite un oggetto animato o inanimato. Come afferma Massimo Fusillo nell'opera *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*¹⁴², il feticcio è sempre un tentativo di ritrovare uno stato primordiale di equilibrio che è stato perso per sempre. L'essere umano tende quindi a crearsi degli oggetti feticci nell'illusione di potere in questo modo riprodurre una plenitudine che ha conosciuto nel passato. Il feticcio è perciò un oggetto sul quale si cristallizzano tutti gli affetti e i fantasmi dell'individuo.

Vediamo adesso in che modo queste considerazioni possono essere applicate a *Menzogna e sortilegio*. La nostra analisi si concentrerà sui due personaggi principali che sono entrati in possesso del famoso anello, cioè Anna e Rosaria. Come avremo modo di osservare, l'anello non assume lo stesso significato per entrambe, e perciò sarà utile formulare due discorsi distinti per le due donne. Per Anna, si vedrà che l'anello svolge la funzione di riprodurre l'assenza del defunto Edoardo, mentre per Rosaria, il gioiello è l'oggetto nel quale può rimuovere il suo sentimento di colpa nei confronti di Francesco.

5.2.2 ANNA E L'ANELLO

Anna, nel corso del romanzo, entra in possesso dell'anello in due momenti distinti della sua esistenza: la prima volta, è una giovane fanciulla diciassettenne che riceve l'anello dall'amato Edoardo; siamo dunque all'inizio della storia, quando Anna è ancora giovane e ha la vita davanti a sé. La seconda volta, invece, Anna è ormai una donna il cui destino sta sul punto di compiersi tragicamente. Sebbene giovane nei fatti (non ha neanche trent'anni), è stata consumata da una vita di umiliazione e insoddisfazione che la porterà precocemente alla morte.

Possiamo dunque dire che Anna è detentrica dell'anello in due momenti della sua vita perfettamente antitetici ma, nello stesso tempo, anche simmetrici: se la prima volta l'anello segna un inizio, la seconda volta segna una fine. Quando Edoardo le offre il gioiello, siamo all'inizio del percorso esistenziale della ragazza, nel senso che la storia d'amore tra i due cugini marca il momento a partire dal quale Anna negherà risolutamente il suo destino per rimanere masochisticamente fissata su Edoardo. Detto altrimenti, l'anello interviene per la prima volta quando Anna comincia a sprofondare in un delirio dal quale non sarà in seguito mai più capace di liberarsi. La seconda volta

¹⁴² FUSILLO, M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.

che diventa padrona dell'anello, invece, marca il momento in cui è arrivata al culmine del suo fanatismo: dopo aver negato la morte di Edoardo, aver scritto a sé stessa lettere d'amore che credeva redatte dal cugino e aver persino spinto la sua allucinazione fino a rendersi colpevole davanti a Francesco di un tradimento che non ha in realtà mai compiuto, Anna è arrivata all'apice dell'insensatezza. L'anello ricompare dunque alla fine della sua vita, quando sta per iniziare la sua lunga agonia.

Se l'anello fa la sua apparizione in due momenti così simbolici della vita di Anna, si può pensare che acquisti un significato diverso da una volta all'altra. In effetti, tra la fanciullezza di Anna e il momento della sua morte, tanti avvenimenti sono accaduti (il matrimonio di Anna con Francesco, la nascita di Elisa, la malattia di Edoardo e la sua conseguente morte), cosicché non si può immaginare che l'anello sia investito dello stesso senso tra una volta e l'altra. La nostra ipotesi è la seguente: all'inizio del romanzo, l'anello sarebbe un oggetto nel quale Anna trasferisce il suo desiderio sessuale per Edoardo, mentre alla fine, il gioiello servirebbe a riprodurre l'assenza del cugino ormai morto. Spieghiamoci meglio.

Quando Anna riceve per la prima volta l'anello, sta vivendo la sua storia d'amore con Edoardo. Però questa relazione è molto ambigua, per non dire malsana, poiché abbiamo già visto in che modo non si tratta di un amore vero, autentico, bensì di un amore che non fa che esaltare il narcisismo di ognuno¹⁴³. In questa relazione, non è *l'altro* che viene amato, ma *se stesso*. Così abbiamo spiegato perché Edoardo rifiuta ogni avvicinamento fisico con la cugina. Il desiderio sessuale di Anna, perciò, non viene mai soddisfatto. È qui che interviene il nostro anello: sarà su questo oggetto che Anna sposterà tutti i suoi impulsi libidici perpetuamente frustrati. A questo riguardo, è molto indicativo un aspetto che viene più volte ribadito in *Menzogna e sortilegio*: cioè la tendenza dell'anello a rimanere sempre nascosto e sottratto alla vista. Noi sappiamo che Anna non lo porta quasi mai, se non quando è in presenza di Edoardo o sola in camera sua. Il resto del tempo, il gioiello viene deposto con molta cura dentro un cassetto chiuso a chiave. Questo destino dell'anello potrebbe allora simboleggiare la repressione del desiderio sessuale di Anna per Edoardo.

¹⁴³ Vedi pp. 78-9.

Come viene affermato dallo psicoanalista francese Angelo Hesnard (1886-1969), questa tendenza all'inibizione è caratteristica dei feticisti:

Il est [...] évident que l'impulsion à désirer sexuellement un fétiche à la place de l'objet normal – impulsion restreignant l'objet à un de ses éléments, c'est-à-dire décapitant le désir de conditions fondamentales, à savoir celles qui consistent à s'adresser à la personnalité d'un être humain réel et vivant – est moins le résultat d'un amoindrissement, d'un étiolement, d'une diminution de l'appétit sexuel, que de sa portée psychique et sociale. Si le fétichiste répugne à désirer l'individu tout entier de l'autre sexe, c'est **qu'une inhibition lui interdit cette synthèse**, cette complexité d'objet. [...] le fétichiste peut présenter non seulement un fort besoin sexuel mais un attrait marqué pour l'autre sexe ; mais cet attrait, théorique, n'ose se fixer sur un être vivant ni surtout s'achever dans la conduite virile : le fétichiste est un impuissant de la sexualité sociale, celle qui rend nécessaire la collaboration avec un autre être. [...] **l'inhibition** qui engendre l'intérêt au fétiche est due, comme chez tous les névropathes et tous les pervers, à **l'interdiction**, facteur de **refoulement** [...] ; ce serait parce que l'individu se sentirait trop coupable d'aimer un autre individu que, sous la menace d'une castration implicite, il se résoudrait à n'aimer que son substitut impersonnel ou inanimé¹⁴⁴ [pp. 403-4 ; grassetto aggiunto].

Detto altrimenti, se il feticista sposta il suo desiderio sessuale per l'oggetto normale su un altro oggetto che funge da sostituto, è perché c'è stata una repressione del desiderio. Anna, difatti, sa che il suo desiderio per Edoardo è irrealizzabile, per cui rimuove le sue impulsioni spostandole sull'anello.

Queste considerazioni sembrano trovare un riscontro nel sogno che fa Anna, di cui abbiamo già parlato¹⁴⁵, e nel quale tenta invano di alzarsi dal letto per andare in cerca del suo gioiello. Si leggano le righe seguenti:

Le pare [ad Anna], giacendo addormentata, di protendersi fuor del letto per togliere l'anello d'Edoardo dal suo nascondiglio, e infilarselo al dito. Ha il senso preciso di compiere, uno dopo l'altro, i movimenti necessari per questo fine: vale a dire levarsi, accostarsi al cassetto, togliere la chiave di dietro la specchiera, infine aprire il cassetto e trarne il rilucente anello. Ma in questo momento medesimo si rende conto, pur sempre in sogno, di giacere nel letto addormentata e di non essersi mossa di qua. Allora s'affatica in un nuovo tentativo di levarsi; ma, come il primo, anche questo tentativo è illusorio e inane, poiché in realtà le sue membra giacciono confitte nel sonno, e incapaci d'ubbidire alla sua volontà dormiente [pp. 196-7].

¹⁴⁴ HESNARD, A., *La sexologie*, Paris, Payot, 1959.

¹⁴⁵ Vedi p. 95.

Il significato del sogno sembra chiaro: illustra l'impossibilità di Anna di soddisfare il suo desiderio sessuale per Edoardo. La fanciulla fa tutti gli sforzi possibili per ottenere l'oggetto da lei tanto bramato, però si affatica vanamente nel suo tentativo. Il suo obiettivo non verrà mai raggiunto: l'anello non sarà tratto fuori dal suo nascondiglio, e perciò il desiderio sessuale di Anna resterà represso, senza possibilità di essere riportato alla sfera cosciente.

Un significato molto simile sembra possedere la canzone che Edoardo recita ad Anna quella famosa notte di giugno, che segnerà l'inizio della lunga malattia del Cugino:

DIAMANTE E RUBINO

Per amore d'un rubino di sete moriva
il bianco diamante, il candido cavaliere:
- O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa,
fammi alla tua vena bere.
- La mia vena, o diletto, fontana a te sia.
Bevi, assetato, bevi, anima mia!
Egli bevve: il rubino, come la luna sorgente,
si spogliava del suo colore.
Non rimpiangere, o cara. Anche il Giorno ha pallida fronte
e pallide guance ha l'Amore [p. 190].

La canzone, sul momento, rimane oscura alla povera Anna, che non intende il significato di quei versi. Però, noi possiamo proporre l'ipotesi seguente: il diamante, che in questa poesia prova un desiderio intenso per il rubino, non sarebbe altro che una rappresentazione di Anna e del suo impulso sessuale nei confronti di Edoardo. A questo riguardo, dunque, il rubino simboleggerebbe il Cugino stesso, ovvero colui che suscita una così gran «sete» nel diamante-Anna. In questa poesia, il rubino accetta di lasciarsi avvicinare dal diamante, poiché quest'ultimo è invitato a bere alla sua «vena». Tuttavia, la storia finisce male; difatti, man mano che il diamante si disseta, il rubino «si spogli[a] del suo colore». Acconsentendo di farsi toccare dal diamante, il rubino perde irrimediabilmente della sua superbia. Questo illustra alla perfezione perché Edoardo rifiuta sistematicamente di abbandonarsi ad Anna: se si lasciasse ottenere da qualcun altro, lui perderebbe in modo definitivo una parte di se stesso. Accettando di farsi conquistare, smarrirebbe il suo valore e la sua preziosità. Per questa ragione, Anna non può sperare soddisfare un giorno il suo desiderio per il Cugino, per cui è costretta a rimuovere i suoi impulsi libidici spostandoli sull'anello.

Tuttavia, quando Edoardo muore, l'anello non può più fungere da sostituto al desiderio sessuale. L'oggetto viene investito da un significato altro, più patologico di quello di prima, perché ormai viene legato alle nozioni di lutto e di distanza. Si torna qui alla funzione primitiva dell'oggetto feticcio, quella assunta dalle popolazioni cosiddette "selvagge", che creavano feticci nell'intento di riprodurre un'assenza primordiale: quella della divinità¹⁴⁶. Per non soccombere alla realtà della morte del Cugino, non rimane ad Anna che una soluzione: impossessarsi dell'anello che vede al dito di Rosaria nella speranza di potere in questo modo riprodurre l'assenza di Edoardo. L'anello viene ormai investito da una speranza delirante: quella di risvegliare il Cugino defunto¹⁴⁷. Da qui si spiega l'atteggiamento impetuoso e fanatico di Anna allorché si accorge della presenza dell'anello:

Rosaria si fermò nel vano della finestra, volgendo il profilo ai vetri; e le magnifiche luci del sole calante s'accentrarono sul diamante ch'ella portava al dito. Attirato da quel fuoco minuscolo, lo sguardo di mia madre si posò sull'anello; e **in lei vi fu un mutamento subitaneo** [...].

- Chi t'ha dato quest'anello?

Confusa, Rosaria mormorò che il gioiello le apparteneva da molti anni, ma ch'ella era legata da giuramento a non dire il nome del donatore. Mia madre allora, la fronte corrugata, levò gli occhi su di lei e, guardandola in faccia, con un sorriso di malizia e di trionfante voluttà, disse: - E-do-ar-do Ce-ren-ta-no. A questo nome, Rosaria ritrasse la mano in fretta; ed io, piena di meraviglia, girai lo sguardo da lei a mia madre, non sapendo che pensare dei loro intrighi. Ma in verità Rosaria, che, come già sapete, ignorava del tutto la parentela d'Edoardo e di mia madre, il loro romanzo d'amore e l'origine dell'anello, non doveva essere meno stupefatta di me.

Come si vide sfuggir l'anello, **mia madre s'oscurò, e tentò di drizzarsi sul busto**; ma ricadde, e, puntandosi sul gomito ai guanciali, disse con quella sua svigorita, affannosa vocina in cui suonava **una volontà quasi spasmodica**:

- Dammi quell'anello, è mio! [...]

Nervosamente s'aggrappò con le dita alle coperte, mentre sul suo volto **l'ostinazione** cedeva a una **bramosa umiltà**. E fu in tono di lusinga irresistibile, e quasi di civetteria, che **supplicò**, vòlta a Rosaria:

- Ah, non negarmi quell'anello! È mio! Dammelo! È una morta che te lo chiede! Dammelo! [...]

Mia madre glielo **strappò** dalle dita; e, come paurosa che la donatrice avesse a ripentirsi, volle tosto adornarsene la sinistra, spoglia, al par della sua compagna, d'ogni ornamento, ed anche della fede d'oro. Nell'infilarli all'anulare il prezioso cerchio, **fu corsa da un brivido visibile**. Rapidamente, **da infocata che era, si fece tutta bianca**, salvo due strisce vermiglie sui pomelli; e fissò la propria mano gemmata con un **sorriso gelido e aspro** [pp. 686-7; grassetto aggiunto].

¹⁴⁶ Treccani, *Feticcio*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_\(Universo_del_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_(Universo_del_Corpo)/), consultato il 22.01.2016.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Anna muore così con l'anello al dito. Ciò ha un significato altamente simbolico, poiché vuol dire che Anna lascia questo mondo in compagnia del suo amato Edoardo. È come se avesse aspettato questo momento per finalmente lasciarsi andare all'accettazione della propria morte. In effetti, è solo quando rientra in possesso del suo bramato anello che Anna accetterà la sua sorte e si lascerà cadere in agonia. Anna morirà fra tormenti e allucinazioni, ma non senza aver prima vissuto un ultimo momento di trionfo:

[...] chinando la testa ricciuta e incanutita anzitempo, si dette a incurvare e a rigirare in atti vanesî la mano adorna dell'anello, ridicendosi con una ilare, lamentante voce, ch'esso **era suo, era suo, nessuno glielo ritoglierebbe mai più** [p. 687; grassetto aggiunto].

5.2.3 ROSARIA E L'ANELLO

Rosaria, dal canto suo, rientra in possesso dell'anello in un momento-chiave della sua vita, che segnerà una svolta decisiva nel suo destino: si tratta del periodo in cui tradisce Francesco con Edoardo. Questo periodo della sua esistenza è difatti da considerarsi fondamentale per capire l'evoluzione esistenziale di Rosaria. Se lei non si fosse macchiata di questa colpa, non avrebbe mai spinto Francesco ad abbandonarla, non avrebbe lasciato la sua terra natale per traslocare a Roma, non avrebbe continuato la sua professione di prostituta e non sarebbe stata la donna benestante che è in seguito diventata. In breve, la sua vita sarebbe stata molto più "tradizionale": avrebbe sicuramente finito per sposare Francesco, mettere su famiglia e abbandonare la strada della dissolutezza in favore di una vita onesta e rispettabile. L'anello interviene dunque nel momento in cui il destino di Rosaria conosce una rottura definitiva.

Noi sappiamo che lei non si rivelerà capace di perdonarsi il suo tradimento. Tutta la sua vita, si struggerà nel vano tentativo di riconquistare l'amato Francesco e di negare, a lei stessa prima ancora che agli altri, la realtà della sua infedeltà. Rosaria, difatti, non accetterà mai di confessare il suo peccato, e sarà persino pronta a giurare il falso chiamando i santi a testimoni:

[...] la si udì gridare [Rosaria] che sì, era vero, lei era una mala femmina, una... Ma a lui, a lui, Francesco, ella non aveva mai fatto alcun torto. Era stata, con lui, sincera come una santa, la sua coscienza era bianca al pari d'una tortora e dell'Ostia consacrata. Nel tempo che gli apparteneva, ella non aveva concesso ad altri neppure la punta d'un'unghia, neppure un bacio in fronte. Ah, Francesco non sapeva, non saprebbe mai quanto male le aveva fatto e di quale ingiustizia si era macchiato, credendo a delle apparenze, a dei sospetti, e a delle maledette calunnie! [...] e poi di nuovo proclamava la propria

innocenza, rafforzando i suoi detti persuasivi con tutti i possibili giuramenti, e chiamando a testimoni delle sue parole i santi più onorati [pp. 480-1].

Rosaria rimuove dunque risolutamente il suo atto immorale, rifiutando di riportare alla coscienza la verità della sua colpa. A questo riguardo, è molto indicativo che il destino dell'anello rimanga lo stesso anche dopo aver cambiato proprietaria: con Rosaria come con Anna, la sua sorte sarà di rimanere perennemente sepolto. Al pari della prima detentrica, Rosaria non esibisce mai l'anello in piena luce. Al contrario, lo tiene in un primo tempo nascosto sotto un mattone rotto del pavimento per assicurarsi che Francesco non abbia la possibilità di scoprirlo. In seguito, veniamo a sapere che la giovane donna lo porta sempre con sé, ma di nascosto, condannando il gioiello a rimanere nell'oscurità.

Queste considerazioni ci permettono di formulare un'ipotesi sul significato possibile che l'anello assume per Rosaria: da quanto si è detto fin qui, si può avanzare che il cerchio sia un oggetto nel quale lei può rimuovere il suo sentimento di colpa nei riguardi di Francesco¹⁴⁸. Se la pietra rimane sempre nascosta, è perché in questo modo lei può continuare a negare la verità del suo peccato. L'azione di nascondere l'anello simboleggia dunque l'atto psichico di rimozione operato dalla giovane donna.

Solo alla fine del romanzo l'anello sboccia finalmente in piena luce. Le circostanze nelle quali Rosaria accetta di uscire l'anello dal suo corpetto per mostrarlo a Elisa assumono una rilevanza altamente simbolica, poiché è proprio in quel momento che la donna, per la prima volta, decide di confessare a qualcuno il suo peccato. Nell'incertezza della morte di Francesco, Rosaria decide di fare un voto alla Madonna nella speranza di salvarlo; ma per questo, vuole confessare a Elisa, l'unica sua ascoltatrice in questo momento cruciale, tutte le sue colpe. E così, per la prima volta, si dichiara colpevole di tradimento:

[...] lei, Rosaria, al tempo antico, era sposa di mio padre, amata e onorata da lui come una Maddalena; quando, un giorno, sporca donnaccia qual'era (ma tale l'aveva fatta sua madre e non poteva cambiarsi), aveva venduto l'amore e l'onore di mio padre per dei gioielli. [...]

Dopo simile dichiarazione, accompagnata da un violento gesticolare e da molte amare lagrime, Rosaria spiò sul mio volto l'effetto della propria sincerità. E vedendomi, oltre che sbalordita, piuttosto perplessa,

¹⁴⁸ *Ibidem.*

ebbe un istante d'esitazione; poi con atto risoluto si frugò dentro il corpetto (poco lontano da dove soleva tener celata la santa Rosalía), e compunta ne staccò un gingillo minuscolo ivi appeso con una spilla. [...] Riconobbi allora il bellissimo anello, adorno d'un rubino e d'un diamante, che il giorno del nostro primo incontro avevo veduto splendere sulla sua mano; e misteriosamente sparirne, per non riapparirvi in seguito mai più [p. 678].

Rosaria riporta dunque l'anello alla luce nel momento in cui il suo atto di rimozione prende fine. Adesso, lei è pronta ad accettare la realtà del suo peccato e a riportare alla coscienza i suoi sentimenti di colpa fino allora repressi.

5.3 L'ANELLO TRA EROS E THANATOS

In conclusione, possiamo dire che l'oggetto feticcio assume significati molto diversi da un possessore all'altro. Sono gli individui che entrano a contatto con lui che lo investono di un valore particolare, in funzione delle loro diverse esperienze di vita e difficoltà incontrate lungo il loro percorso. Nel nostro caso, l'anello viene successivamente considerato come un sostituto al desiderio sessuale, un modo di negare una perdita traumatica e un oggetto nel quale rimuovere un ricordo intollerabile. Il cerchio svolge dunque un ruolo per lo meno bizzarro e negativo nel corso del racconto, poiché si tratta di un oggetto attraverso il quale l'insania dei nostri personaggi si manifesta in tutto il suo splendore.

Però, in un certo modo, il gioiello offre anche l'opportunità alle due donne di spostare al di fuori di loro stesse i loro deliri irrealizzabili, il che concede loro di andare avanti con la vita e di accettare la loro dolorosa situazione. L'anello assume perciò un significato che può anche dirsi positivo, poiché si proiettano su di lui delle fantasie deliranti che altrimenti sarebbero rimaste imprigionate nell'animo di Anna e Rosaria.

In sostanza, esiste nell'oggetto feticcio una continua tensione tra due dinamiche opposte: quella di Eros, portatrice di vita, e quella di Thanatos, portatrice di morte. Le due componenti si intrecciano costantemente nello stesso oggetto, il che porta Massimo Fusillo ad affermare che, accanto all'apparenza autodistruttrice del feticcio, esiste sempre, in sottofondo, un elemento creatore capace di trasfigurare la tristezza in felicità, il pessimismo in ottimismo e la malinconia in euforia¹⁴⁹.

¹⁴⁹ FUSILLO, M., *op. cit.*, p. 10.

Nel caso di Anna, ben si percepisce il continuo trapasso dalla regressione all'evoluzione che porta con sé il famoso anello. Da un lato, il gioiello svolge una funzione memoriale: serve alla sostituzione simbolica del suo oggetto d'amore, il che le permette di allievare il trauma della sua perdita¹⁵⁰. Il feticcio assume dunque un aspetto fondamentalmente creativo, poiché trasforma l'assenza di Edoardo in presenza. L'anello arriva in questo modo a sostituirsi all'oggetto amato, giacché rievoca sentimenti e ricordi a lui connessi. Insomma, il cerchio ha qui una funzione quasi terapeutica, nel senso che permette di trasfigurare la separazione in riunione, la lontananza in vicinanza e, persino, la morte in vita.

Dall'altro lato, il feticcio rimane legato a Thanatos e alla sua tendenza autodistruttiva, poiché costringe Anna a rimanere fissata sul suo primo oggetto d'amore, Edoardo. Nonostante il suo matrimonio con Francesco, la nascita di Elisa e, in sostanza, una vita che segue il suo corso, Anna non riesce mai a passare ad altro, rimanendo eternamente legata al ricordo di Edoardo e alla storia d'amore vissuta insieme a lui.

Si osserva la stessa tensione tra impulso di vita e impulso di morte quando l'anello passa tra le mani di Rosaria. Eros si manifesta attraverso la funzione di talismano che l'anello assume per la donna: esso la protegge dalla disdetta e le garantisce successo, prosperità e fortuna. Per di più, l'anello, come già detto, le concede di rimuovere la colpa del suo tradimento, il che significa che Rosaria può continuare a vivere la sua esistenza senza essere costantemente "tirata all'indietro" da un sentimento di colpevolezza insostenibile.

Però, la storia precisa anche che Rosaria non riesce mai a separarsi fisicamente dal suo prezioso anello, giacché lo porta con sé di giorno come di notte. In sostanza, è come se non smettesse mai di portare il peso della sua colpa con sé. La componente autodistruttiva dell'anello si manifesta dunque in questo modo: esso le ricorda costantemente quello che ha perso il giorno in cui ha tradito Francesco con Edoardo. Quindi, se da un lato l'anello permette a Rosaria di rimuovere la sua colpa, dall'altro viene sempre portato come se fosse un fardello che non le concede mai di dimenticare il suo errore.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 55.

6. CONCLUSIONE

Il nostro percorso attraverso l'interpretazione in chiave psicoanalitica di *Menzogna e sortilegio* ha rilevato come la teoria freudiana si ritrovi allo stesso tempo nella struttura narratologica del racconto, nel sistema dei personaggi e nel sistema degli oggetti. Ovvero, a tutti i livelli del romanzo.

Per quanto riguarda gli aspetti strutturali e narratologici, abbiamo visto fino a che punto le figure della scrittrice e della narratrice siano intimamente connesse: Elsa Morante ed Elisa De Salvi sono due personaggi dalle similitudini sorprendenti, non solo a livello biografico, fisico e sociale, ma anche a quello comportamentale e personale. Le sovrapposizioni tra le due donne suggeriscono che la narratrice non può essere considerata una figura completamente autonoma: al contrario, il modo in cui Elisa si esprime, si comporta e giudica gli altri protagonisti è un riflesso di Elsa Morante stessa, che usa il suo personaggio come “alibi”¹⁵¹ nel quale può immedesimarsi.

Soffermandoci più specificamente sullo statuto di Elisa nel romanzo, abbiamo potuto mettere in luce le sue sostanziali contraddizioni che illustrano la sua assoluta inattendibilità. La sua posizione autoriale all'inizio del romanzo non è coerente con gli eventi che narra, poiché espone la vita dei suoi parenti come se sapesse tutto dei loro pensieri, atti e sentimenti; allo stesso modo, nella seconda parte dell'opera, la situazione narrativa in prima persona è in contrasto con la presenza effettiva di Elisa agli avvenimenti descritti. Insomma, Elisa sa quello che non dovrebbe sapere e non sa quello che dovrebbe sapere. Questa incoerenza di base ci ha fatto capire che la nostra narratrice, in fondo, non dice la verità e che continua a nascondersi, come tutti i membri della sua famiglia, sotto il velo della menzogna.

L'ipotesi che abbiamo allora avanzato è che Elisa si dedichi a un procedimento di elaborazione secondaria, che gli psicoanalisti definiscono come un tentativo di ricostruire una trama logica e coerente, anche se non necessariamente rispettosa della realtà. Attraverso il rimaneggiamento dei suoi ricordi, la narratrice non solo può dare un senso ai fenomeni incomprensibili della sua esistenza, ma anche colmare i “vuoti” della sua memoria, il che le permette di recuperare un certo controllo sui fatti.

¹⁵¹ Vedi pp. 40-1.

Queste considerazioni sono state comprovate dal modo in cui Elisa usa i diversi espedienti narrativi a sua disposizione: l'assenza quasi assoluta delle ellissi e delle scene, così come la presenza massiccia delle pause, sono degli indicatori che illustrano la sua ossessione dell'auto-controllo e la sua volontà nevrotica di dominare tutti i fili della storia.

Le nostre osservazioni sulla durata nel racconto ci hanno in seguito permesso di rilevare le fondamentali ripetizioni che intercorrono lungo il romanzo: sia che i racconti singolativi si trovino rispecchiati in altre situazioni, sia che i racconti singolativi anaforici insistano continuamente sugli stessi avvenimenti, l'intero romanzo è basato sulla reiterazione continua degli stessi schemi. Questo aspetto riflette la totale passività dei protagonisti e la loro inerzia congenita, che non solo impedisce loro di entrare in un processo evolutivo, ma che li condanna anche a rimanere fissati sulle medesime ossessioni. La propensione di tutti i personaggi di *Menzogna e sortilegio* a ripetere schemi già vissuti e a restare in un perpetuo stato di stagnazione è, come abbiamo visto, dovuta all'azione mortifera di Thanatos, la pulsione di morte, definita da Freud come una forza oppressiva che mira all'auto-distruzione e alla regressione.

Nel capitolo dedicato al desiderio mimetico, abbiamo avuto l'opportunità di approfondire la nostra comprensione dei rapporti sociali stabiliti tra i diversi protagonisti del racconto. Grazie alla teoria di Girard, la relazione fondamentalmente ambigua che esiste tra Edoardo e Francesco ha potuto essere risolta: se esiste un'attrazione nascosta tra i due ragazzi, è perché avviene un cosiddetto "scivolamento" del desiderio, per cui il fascino di solito provato per un oggetto viene spostato sul mediatore stesso. Difatti, Edoardo e Francesco sono, in due situazioni diverse, allo stesso tempo soggetti e mediatori l'uno dell'altro: nel triangolo che accomuna Francesco (soggetto), Edoardo (mediatore) e Anna (oggetto), il desiderio che Francesco prova per Anna viene spostato su Edoardo; così come, nel triangolo Edoardo (soggetto), Francesco (mediatore) e Rosaria (soggetto), il desiderio che Edoardo prova per Rosaria viene spostato su Francesco. Avviene insomma una reciprocità affettiva tra i due amici che stravolge il loro rapporto d'amicizia in qualcosa di molto più profondo e inconfessato.

Il fenomeno della doppia mediazione ci ha anche permesso di analizzare due rapporti nodali del romanzo: la relazione tra Anna e Concetta da una parte, e quella tra Anna ed Edoardo dall'altra. Nella prima, abbiamo visto che Anna e Concetta sono allo stesso tempo soggette e mediatrici l'una dell'altra per quanto riguarda il loro comune oggetto del desiderio, Edoardo. Quest'influenza reciproca fra le due donne fa sì che ognuna di loro spinga sempre più l'altra nella demenza: più

Concetta s'illude sull'esistenza vera del figlio, più Anna viene contaminata dalla stessa allucinazione; inversamente, più Anna si convince che le lettere scritte a lei stessa provengono da Edoardo, più Concetta viene confortata nel suo delirio. Questo fenomeno che abbiamo chiamato "contagio"¹⁵² del desiderio provoca perciò un'ascensione esponenziale della follia delle due donne.

Nello stesso modo è stata spiegata la relazione profondamente narcisistica che lega Anna ad Edoardo. I due cugini sono anche loro soggetti e mediatori l'uno dell'altro, per cui il desiderio sessuale che Anna prova per Edoardo viene spostato su lui medesimo e inversamente. È per questa ragione che Edoardo non ha mai voluto soddisfare la pulsione sessuale di Anna: lui si trova troppo prezioso e importante per lasciarsi possedere da qualcun altro. Se si abbandonasse alla cugina, perderebbe del suo valore e cadrebbe dalle alte sfere in cui lui stesso si è collocato. Queste osservazioni mettono in luce in che modo le relazioni amorose, in *Menzogna e sortilegio*, sono vissute: esse non sono mai autentiche e profonde, ma sempre fittizie e menzognere. In realtà, i personaggi che s'innamorano non s'infatano mai di qualcun altro, bensì di loro stessi. Se Edoardo s'innamora della cugina, è perché costei le ricorda fondamentalmente se stesso: in Anna, lui vede rispecchiato se medesimo e può contemplarsi a sazietà, esattamente come ha fatto Narciso quando si è innamorato del proprio riflesso in uno specchio d'acqua.

La teoria del desiderio mimetico ci ha pure permesso di investigare lo schema di base sul quale si appoggia ogni relazione sociale del romanzo. Ogni rapporto, che sia amoroso, amichevole o anche parentale, è modellato sulla stessa dinamica: quella sadomasochistica. In effetti, tutti i personaggi possono dirsi padroni e schiavi di una persona, il che li condanna a una contraddizione irrisolvibile tra il dominare e l'essere dominati. Se Rosaria è la padrona di Elisa, è anche schiava di Francesco; se Francesco è padrone di Rosaria, è anche schiavo di Anna; se Anna è padrona di Francesco, è anche schiava di Edoardo; e se Edoardo è padrone di Anna, è anche schiavo di se stesso. Queste relazioni malsane e negative sono all'origine delle due caratteristiche fondamentali che accomunano tutti i protagonisti della storia: la tendenza alla deviazione della trascendenza da una parte, e l'inclinazione al masochismo dall'altra.

¹⁵² Vedi pp. 73-4.

I personaggi di *Menzogna e sortilegio* non sono più capaci di credere genuinamente in Dio o in una forza soprannaturale, ma, nel contempo, sono altrettanto incapaci di vivere senza trascendenza. Per questa ragione, tendono a divinizzare le figure che hanno eletto a modello. Questa tendenza dei nostri protagonisti a deviare la trascendenza dall'“alto” verso il “basso” è dovuta, come abbiamo visto, alla forza mortifera che li governa tutti, senza eccezione: se idolatrano i loro mediatori è perché, in fondo, non riescono a sopportare se stessi. Sotto l'azione oppressiva di Thanatos, i personaggi cercano inconsciamente di annientare la propria persona immaginando, nel loro comune delirio, di poter trasformarsi nel loro mediatore. Di fronte alla consapevolezza della propria nullità, cercano di compensare i loro ideali di grandezza rimasti insoddisfatti trasferendoli sui loro idoli, che considerano dei modelli di perfezione assoluta. Da qui deriva la loro propensione a sottomettersi interamente al potere del mediatore. Tutti i nostri eroi accolgono in effetti con soddisfazione ogni umiliazione, ogni sofferenza imposta dal loro modello. Motivati da un profondo impulso masochistico, sono capaci di eleggere a modello solo le persone che le disprezzano, o peggio, le odiano, perché sono loro, appunto, che hanno percepito la mediocrità di cui si sentono intimamente colpiti. I nostri protagonisti si perdono dunque in una serie di incoerenze dalle quali è impossibile liberarsi: odiando chi li ama e amando chi li odia, l'unico esito possibile è la distruzione di loro stessi. Ancora una volta, Thanatos mostra la sua impresa fatale sui destini dei personaggi. Imprigionati nelle loro ossessioni e contraddizioni, le figure di *Menzogna e sortilegio* finiscono tutte per soccombere alla morte.

Infine, le nostre considerazioni sull'anello adorno di un diamante e di un rubino ci hanno permesso di rilevare in che modo questo svolga la funzione di oggetto feticcio all'interno dell'opera. Il gioiello assume in effetti significati molto importanti per le due donne che vi entrano in possesso.

Per Anna, serve alla sostituzione del suo primo oggetto d'amore, Edoardo. Poiché il Cugino si è sempre rifiutato di soddisfare la pulsione sessuale di Anna, quest'ultima trova nell'anello un modo di rimuovere il suo desiderio inconfessabile spostandolo su un oggetto inanimato offertole da Edoardo stesso. In questo modo, il suo impulso incestuoso può rimanere rimosso finché tiene il cerchio nascosto nel suo cassetto chiuso a chiave. Però, quando Edoardo muore, l'anello viene investito di un significato altro, molto più patologico di prima: da lì in poi, l'oggetto non rappresenta più solo un sostituto al desiderio sessuale, ma la vita di Edoardo stesso. Nel culmine della sua follia, Anna viene accesa dal delirio di risvegliare il Cugino ormai defunto; si impossessa allora dell'anello nella speranza di potere così riprodurre l'assenza del suo idolo, nello stesso modo

che le popolazioni “primitive” si impossessavano di oggetti di legno o di pietra per riprodurre l’assenza delle loro divinità.

Per Rosaria, invece, l’anello è un oggetto nel quale può rimuovere il suo sentimento di colpevolezza nei confronti di Francesco. Finché lo tiene nascosto, sottraendolo alla vista degli altri, il suo peccato di adulterio può rimanere sepolto negli abissi della coscienza. A questo riguardo, è molto indicativo che Rosaria abbia deciso di riportare il gioiello alla luce solo nel momento in cui osa finalmente confessare la sua colpa a qualcuno. Dal momento che la giovane donna accetta la realtà del suo peccato, può estrarre l’anello dal suo nascondiglio e assumere pienamente i suoi errori.

In ultima analisi, abbiamo osservato come l’oggetto feticcio racchiuda in sé una continua tensione tra due dinamiche opposte: quella tra Eros e Thanatos. Se da un lato l’anello svolge una funzione quasi terapeutica per Anna, poiché le permette di alleviare il trauma della perdita di Edoardo, dall’altro costringe la fanciulla a rimanere perennemente fissata sul Cugino, senza possibilità di evolvere esistenzialmente. In modo simile, l’anello assume un ruolo allo stesso tempo positivo e negativo per Rosaria: positivo perché il gioiello le garantisce successo e fortuna, negativo perché rappresenta il suo sentimento di colpevolezza mai assolto nei riguardi di Francesco. In sostanza, l’oggetto feticcio è sempre composto di due elementi antitetici: uno più visibile, autodistruttore, e l’altro più nascosto, creatore.

La nostra analisi si è soffermata su elementi molto specifici del romanzo: la parte dedicata alla struttura narratologica è stata lo spunto per approfondire aspetti già evidenziati da altri autori, mentre i capitoli rivolti al desiderio triangolare e all’oggetto feticcio sono stati un’opportunità per interpretare la nostra opera sotto una prospettiva inedita e originale. L’indagine realizzata non pretende in alcun modo essere esaustiva e, difatti, resterebbero molti altri fattori interessanti da approfondire alla luce della teoria psicoanalitica.

Ad esempio, si potrebbe studiare *Menzogna e sortilegio* ricorrendo alla nozione freudiana di romanzo familiare. Abbiamo avuto modo di accennarvi in questo lavoro¹⁵³ ma, per ragioni di spazio, non abbiamo potuto estenderci sull’argomento. Certi altri autori hanno pure menzionato

¹⁵³ Vedi pp. 45-6.

l'importanza di questo concetto per una piena comprensione dell'opera¹⁵⁴, però anche loro si sono fermati a delle osservazioni generali, senza entrare in un'analisi dettagliata del romanzo.

Un'altra possibilità sarebbe di interessarsi più da vicino alle produzioni oniriche dei diversi protagonisti della storia. Difatti, *Menzogna e sortilegio* è un romanzo pieno di sogni e di fantasticherie, la cui analisi, alla luce dell'*Interpretazione dei sogni* (1899) di Sigmund Freud, potrebbe rivelarsi molto utile a una comprensione affinata delle pulsioni inconscie che muovono i personaggi.

Infine, si potrebbe immaginare di mettere in atto un approccio trasversale, paragonando *Menzogna e sortilegio* con altri romanzi della Morante. Cercando di mettere in rilievo quali siano i temi del nostro racconto che si ritrovano anche nella produzione successiva e, inversamente, quali siano i concetti freudiani propri ad ogni opera, si potrebbe riconoscere una possibile costante della nostra autrice, i soggetti che le stanno a cuore, ma anche le sue evoluzioni nel corso degli anni.

¹⁵⁴ Vedi SCARANO, E., *op. cit.*, pp. 116-22 ; ROSA, G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera, cit.*, p. 12.

7. GLOSSARIO PSICOANALITICO

ANGOSCIA DI CASTRAZIONE¹⁵⁵

Secondo la teoria psicoanalitica, l'angoscia di castrazione si manifesta durante la fase fallica dello sviluppo psicosessuale del bimbo (3-6 anni), cioè nel periodo in cui ha inizio il complesso di Edipo (vedi definizione p. 119). È durante questa fase che il bambino sogna di sposare la madre e di uccidere il padre, mentre la bambina, all'opposto, sogna di poter sposare il padre e di uccidere la madre. Nel caso maschile, il bimbo sviluppa la paura di essere castrato dal padre per punizione di essersi innamorato della madre. Si rende difatti conto che la donna non possiede pene, e perciò si convince che anche lui può essere castrato se sviluppa dei sentimenti incestuosi nei confronti della figura materna. Nel caso femminile, la bimba realizza che il maschio possiede un pene e sviluppa un sentimento di rabbia nei confronti della madre, credendo di avere già subito l'esperienza della castrazione.

Se il bimbo riesce a superare quest'angoscia, allora può risolvere il complesso edipico e procedere in modo armonioso nel suo sviluppo personale. Se invece il complesso di castrazione non viene superato, possono manifestarsi diverse forme psicopatologiche, quali le nevrosi (vedi definizione p. 122) e le perversioni, tra le quali vanno annoverati il feticismo (vedi definizione p. 120) e l'omosessualità.

ATTO MANCATO

Fenomeno psichico che indica un errore d'azione, per cui l'individuo non riesce a compiere l'atto che vuole eseguire. Il soggetto tende a imputare il suo insuccesso al caso o all'inattenzione, mentre in realtà realizza un desiderio incosciente. Sigmund Freud spiega il fenomeno dicendo che l'inconscio (vedi definizione p. 121) funziona all'insaputa dell'individuo, spingendolo a compiere delle azioni che non vuole fare (o, al contrario, a non compiere delle azioni che vuole fare). Da questo punto di vista, l'atto mancato è un atto riuscito, poiché corrisponde a una precisa volontà dell'inconscio.

Esempio: perdere le chiavi della macchina prima di andare a lavorare. L'individuo può attribuire il fenomeno alla stanchezza, ma in verità si tratta di un segno che indica la sua scarsa motivazione ad andare al lavoro.

¹⁵⁵ Per l'insieme delle definizioni che si trovano in questo glossario, si sono usate due fonti principali : DORON, R. e PAROT, F., *Dictionnaire de psychologie*, Parigi, «Quadrige», PUF, 2011 [1a ed. 1991]; Corriere della Sera / Dizionari, *Dizionario della Salute*, <http://www.corriere.it/salute/dizionario/>, consultato tra il 12 e il 16.02.2016.

CENSURA

Barriera psichica che si trova tra l'inconscio (vedi definizione p. 121) e il preconscious/coscienza, la cui funzione è di proibire ai desideri istintivi l'accesso al sistema della coscienza. Gli elementi inaccettabili per la coscienza morale vengono sia repressi sia alterati per essere camuffati.

COAZIONE A RIPETERE

Tendenza inconscia a porsi ripetutamente in situazioni spiacevoli e angosce, senza rendersi conto di aver giocato un ruolo attivo nel determinarle. La coazione a ripetere è un'azione sabotatrice che porta gli individui a reiterare comportamenti inadatti e a stabilire relazioni sociali fallimentari. Il fenomeno è intimamente legato alla funzione di Thanatos (vedi definizione p. 124), che spinge l'organismo alla continua ripetizione dello stesso nel tentativo di tornare a uno stato di quiete sempre minacciato da Eros (vedi definizione p. 120).

COMPLESSO DI EDIPO

Il complesso di Edipo si manifesta durante la fase fallica dello sviluppo psicosessuale del bimbo (3-6 anni), cioè nel momento in cui l'energia della libido (vedi definizione p. 121) s'incentra sulla zona genitale. Nel caso maschile, il complesso di Edipo consiste nello sviluppo di desideri incestuosi nei confronti della madre e di sentimenti ambivalenti nei riguardi del padre, che è allo stesso tempo un rivale e un oggetto di identificazione. Tali sentimenti sono l'oggetto di una repressione in ragione dell'angoscia di castrazione (vedi definizione p. 118) del bimbo, vissuta come possibile punizione inflitta dal padre. Nel caso femminile, il complesso di Edipo comincia con l'angoscia di castrazione: la bimba vuole possedere un pene e per questa ragione sviluppa un sentimento di rabbia nei confronti della madre. Questo la porta a provare desideri incestuosi nei confronti del padre e sentimenti ambivalenti nei riguardi della madre.

CONFLITTO

Elementi psichici in opposizione tra di loro che provocano uno stato di tensione e di angoscia nella persona. I conflitti possono essere emotivi (dissonanza tra desideri diversi. Esempio: si odia e si ama contemporaneamente la stessa persona), cognitivi (disaccordo tra due aspetti conoscitivi. Esempio: due metodi di risoluzione diversi impediscono di sciogliere un problema) e motori (contrasto tra due azioni motorie. Esempio: si vuole fuggire una situazione pericolosa ma la persona rimane paralizzata). Di fronte a simile ansietà, l'individuo tenta di reagire facendo ricorso a meccanismi difensivi che possono condurre a sintomi nevrotici (vedi *Nevrosi* p. 122).

ELABORAZIONE SECONDARIA

Processo di riorganizzazione mentale che permette di costruire una trama logica e coerente, anche se non necessariamente rispettosa della realtà. L'elaborazione secondaria ha una funzione rassicurante, perché permette all'individuo di recuperare un certo sentimento di controllo sui fatti attraverso un processo di ricostruzione delle rappresentazioni. Queste ultime vengono perciò rimaneggiate e deformate nel tentativo di dare una spiegazione razionale ai fenomeni incomprensibili o dimenticati.

EROS

Insieme delle pulsioni di vita che si contrappongono alle pulsioni di morte (vedi *Thanatos* p. 124). Le pulsioni di vita sono costituite dalle pulsioni sessuali e di auto-conservazione; la loro funzione è di mantenere la vita e di lottare contro la stagnazione generata da *Thanatos*.

FETICISMO

Nella teoria psicoanalitica, il feticismo designa la relazione che un individuo intrattiene con degli sostituti dell'oggetto desiderato. Freud lo definisce una perversione caratterizzata dall'uso di oggetti (chiamati feticci) che bastano all'ottenimento dell'eccitamento sessuale. I feticci possono essere una parte del corpo oppure degli oggetti inanimati. Secondo Freud, il feticcio svolgerebbe il ruolo di sostituto del pene femminile, il che permetterebbe al soggetto di rassicurarsi di fronte alle sue angosce di castrazione (vedi definizione p. 118).

FISSAZIONE

Arresto dello sviluppo libidico che impedisce all'individuo di passare da una fase all'altra della sua crescita. La pulsione sessuale viene perciò orientata su oggetti primari. La fissazione a una fase dello sviluppo psicosessuale del bimbo può condurre a manifestazioni nevrotiche (vedi *Nevrosi* p. 122) oppure a perversioni sessuali, quali il feticismo (vedi definizione p. 120) e il narcisismo (vedi definizione p. 122). Nel fenomeno della fissazione, il soggetto è in preda a un pensiero fisso o a un vezzo impossibile da eliminare, per cui è perennemente costretto a ripetere lo stesso comportamento.

FORMAZIONE REATTIVA

Meccanismo di difesa in cui l'Io trasforma gli impulsi inconsci nel loro esatto opposto. Gli atteggiamenti che sono stati rimossi nell'inconscio (vedi definizione p. 121) vengono perciò riportati alla sfera cosciente attraverso un processo di conversione che li trasfigura nel loro contrario.

Esempi: un forte desiderio sessuale che è stato represso può manifestarsi attraverso una condotta esageratamente moralistica e intransigente. Un impulso d'odio nei confronti di una persona può trasformarsi in comportamento eccessivamente cortese.

INCONSCIO

Operazione mentale o rappresentazione inaccessibile alla coscienza dell'individuo. Si distinguono le rappresentazioni inconse che non hanno mai avuto accesso alla coscienza e che sono state l'oggetto di una rimozione primaria (esempio : esperienze infantili), dalle rappresentazioni che sono state accessibili alla coscienza e che sono in seguito state l'oggetto di una rimozione secondaria (vedi *Rimozione* p. 123). Queste rappresentazioni inconse possono però esercitare un'influenza sulla coscienza e rivelarsi attraverso varie modalità, come i sintomi nevrotici (vedi *Nevrosi* p. 122), i sogni, i lapsus (vedi definizione p. 121) e gli atti mancati (vedi definizione p. 118).

LAPSUS

Errore involontario nella pronuncia o nella scrittura di una parola, il che ne modifica il senso. Il lapsus è un atto mancato (vedi definizione p. 118) che testimonia di un conflitto (vedi definizione p. 119) tra un'intenzione cosciente e un desiderio inconsciente. Il lapsus rivela la vera intenzione del soggetto, anche se tale intenzione rimane sconosciuta alla persona stessa che la compie.

Esempio: una persona dice “sgradevole” invece di “piacevole”. Questo rivelerebbe i suoi veri sentimenti nei confronti dell'argomento di cui parla.

LIBIDO

Termine usato da Freud per definire l'energia psichica delle pulsioni sessuali. Non si tratta di un sinonimo della pulsione sessuale in senso stretto; la libido è piuttosto un'energia attraverso la quale l'attività sessuale può manifestarsi. La parola “libido”, per Freud, è da usare per qualsiasi forma di soddisfacimento del piacere ed è considerato l'appoggio energetico dell'uomo che tende a comportamenti socialmente fruttuosi.

MASOCHISMO

Forma di perversione sessuale nella quale il piacere è ottenuto tramite dolori fisici, sottomissione e umiliazione. Freud distingue tre forme di masochismo: il masochismo erotogenico (in cui l'eccitazione sessuale viene raggiunta attraverso il dolore), il masochismo proprio delle donne e il masochismo morale (in cui i sensi di colpa dell'Io vengono erotizzati). Spesso, si ritrovano nello stesso individuo tendenze che alternano masochismo e sadismo (vedi definizione p. 123), in un

gioco d'ambivalenza che porta a un'irrisolvibile contraddizione tra desiderio di sottomissione e desiderio di distruzione.

NARCISISMO

Termine usato per individui che erigono il proprio corpo a oggetto sessuale di predilezione. Il concetto designa un insieme di attitudini umane dominate da due caratteristiche principali: il disinteresse per il mondo esterno e un'immagine di sé grandiosa. Una distinzione esiste tra narcisismo normale e narcisismo patologico: nel periodo infantile, il narcisismo fa parte integrante dello sviluppo affettivo, manifestandosi tramite un intenso attaccamento alla propria persona e la certezza di essere al centro del mondo; il narcisismo diventa patologico se si protrae fino al periodo adulto. In questo caso l'individuo è così legato alla propria persona che si rende incapace di stabilire rapporti efficaci con il sesso opposto.

NEVROSI

Categoria di disturbi mentali in cui il soggetto è cosciente del carattere anomalo dei suoi comportamenti; in questo senso si differenzia dalla psicosi (vedi definizione p. 122), nella quale le funzioni cognitive dell'individuo sono compromesse. La psicoanalisi considera che i sintomi della nevrosi siano l'espressione di un conflitto psichico (vedi definizione p. 119). Freud ha distinto tre categorie di nevrosi: la psiconevrosi (isteria di conversione, nevrosi ossessiva e nevrosi fobica), che si basa su conflitti che trovano la loro origine nel periodo dell'infanzia; la nevrosi attuale (nevrastenia, nevrosi d'angoscia e ipocondria), che si caratterizza per un'insoddisfazione sessuale nel presente; e la nevrosi traumatica, la cui origine va trovata nell'esposizione a una situazione pericolosa. Queste nevrosi si trovano accomunate da sentimenti d'ansia, d'insicurezza e d'inquietudine provati dai soggetti.

PSICOSI

Disordine mentale grave che si manifesta attraverso una perdita del senso della realtà e un'impossibilità del soggetto di riconoscere il carattere patologico del suo stato. I sintomi della psicosi sono: un'alterazione della percezione della realtà esterna, una scissione della personalità, una perdita di distinzione tra il proprio corpo e il mondo esterno, allucinazioni e deliri.

REGRESSIONE

Modalità di risoluzione di un conflitto (vedi definizione p. 119) attraverso la quale l'individuo regredisce a una fase anteriore del suo sviluppo psichico. Una malattia mentale implica sempre, secondo la psicoanalisi, una retrocessione a una fase precedente dello sviluppo.

RIMOZIONE

Operazione attraverso la quale l'individuo respinge nell'inconscio (vedi definizione p. 121) contenuti psichici sgradevoli e inaccettabili, e in particolar modo quelli che sono legati alla sessualità. Il compito della rimozione è di tenere a distanza dalla coscienza le pulsioni il cui soddisfacimento entrerebbe in contrasto con le esigenze dell'Io.

ROMANZO FAMILIARE

Espressione inventata da Sigmund Freud per indicare una serie di produzioni fantasiose elaborate dal bimbo nelle quali sostituisce i propri genitori con altri, spesso idealizzati. I bimbi e gli adolescenti che si dedicano a queste fantasie (consce e inconscie) tendono a immaginarsi dei genitori nobili e potenti al posto di quelli che li hanno cresciuti. Il romanzo familiare appartiene a uno sviluppo psicologico normale e consente all'individuo di separarsi psicologicamente dal padre e dalla madre attraverso la costruzione di un'identità propria e autonoma. Di fronte alle inevitabili disillusioni che i genitori portano ai figli, questi ultimi trovano un modo di evitare il crollo delle figure idealizzate attraverso l'immaginazione di una famiglia "altra", diversa da quella di origine. L'individuo si mette così a fantasticare sulla possibilità di essere un figlio illegittimo, che è stato separato dalla sua famiglia "vera" (illustre e potente) per crescere in una famiglia umile. In questo modo, il soggetto può sminuire i suoi genitori senza provare sentimenti di colpa, glorificare il proprio narcisismo immaginandosi delle nobili origini e costruire la propria identità grazie all'emancipazione dai genitori.

SADISMO

Perversione sessuale fondata sulla dominazione violenta del sesso opposto. Il piacere è ottenuto tramite l'umiliazione e la sofferenza dell'altro. La tendenza opposta al sadismo è il masochismo (vedi definizione p. 121), ma Freud associa spesso queste due forme di perversione, considerando che sono i due versanti di una stessa patologia (il sadomasochismo).

SCHIZOFRENIA

Psicosi (vedi definizione p. 122) caratterizzata da disturbi del pensiero, del comportamento e dell'affettività. I sintomi principali sono: perdita di contatto con la realtà, scissione della personalità, deliri, allucinazioni, discorsi incoerenti, comportamento disorganizzato, perdita di coesione del Sé, perdita dei confini tra mondo interno ed esterno e disfunzioni sociali gravi. Si incontra spesso un sentimento di depersonalizzazione, cioè l'impressione di non riconoscere se stesso e di essere stato trasformato in un'altra persona.

SPOSTAMENTO

Meccanismo di difesa a partire dal quale l'energia di una rappresentazione si distacca da quest'ultima per riallacciarsi ad altre rappresentazioni connesse alla prima. Più precisamente, lo spostamento definisce un processo attraverso il quale l'energia di una rappresentazione *A* viene trasferita su una rappresentazione *B*.

THANATOS

Sinonimo di pulsione di morte, che Freud oppone all'Eros (vedi definizione p. 120), la pulsione di vita. Contrariamente all'Eros, la cui funzione è di permettere l'evoluzione, Thanatos mira alla distruzione e al ritorno a uno stato di stagnazione.

TRANSFERT E CONTRO-TRANSFERT

Il *transfert* è un termine usato nel campo della psicoanalisi per designare il processo attraverso il quale i sentimenti che un soggetto rivolge a una persona importante della sua infanzia vengono trasferiti e riprodotti su un'altra persona. Il transfert è in questo senso un processo di ripetizione, per cui gli affetti che un individuo prova per qualcuno sono spostati su qualcun altro. Questo transfert può essere positivo (sentimenti di tenerezza, desideri erotici) come negativo (paura, aggressività). Sigmund Freud ha scoperto questo meccanismo durante le sue sedute terapeutiche e ha chiamato "transfert" il fenomeno per cui il paziente riconosce nel suo psicoanalista la figura di una persona significativa della sua esistenza (generalmente il padre o la madre).

Il *contro-transfert* è la reazione inconscia dello psicoanalista al transfert del paziente. Questa resistenza impedisce generalmente all'analista di capire pienamente i processi inconsci del suo paziente, perché gli affetti che prova per quest'ultimo (positivi come negativi) costituiscono degli ostacoli al lavoro terapeutico.

TRAUMA

In psicologia, il trauma fa riferimento a un disordine psichico caratterizzato da una dinamica ripetitiva, con incubi e terrori notturni che si manifestano dopo uno choc affettivo violento. Sigmund Freud definisce il trauma un aumento d'eccitazione di cui l'apparato psichico è incapace di difendersi e che è suscettibile di frammentare la coesione mentale. Il trauma sarebbe essenzialmente di origine sessuale: nel periodo infantile, l'individuo subirebbe una scena di seduzione a opera di un adulto che fa crescere in lui un eccitamento sessuale ingestibile; durante la fase pubertaria o post-pubertaria, l'individuo sarebbe la vittima di una seconda scena associata alla prima, il che riattiverebbe l'eccitamento sessuale provato anteriormente. In questo senso, il trauma si manifesta solo a posteriori. Secondo Freud, il trauma potrebbe essere all'origine della nevrosi.

8. BIBLIOGRAFIA

Opere di riferimento

Elsa Morante Opere, a cura di CECCHI, C. e GARBOLI, C., 2 vol., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988-1990.

MORANTE, E., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 2014⁴ [I ed. 1948].

Bibliografia critica

AA. VV., *Per Elisa. Studi su « Menzogna e sortilegio »*, Pisa, Nistri Lischi, 1990.

AA. VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993.

AA. VV., *Cahiers Elsa Morante*, a cura di Nico Orengo e Tjuna Notarbartolo, Salerno, Edizioni Sottotraccia, 1995.

AA. VV., *Le stanze di Elsa*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Colombo, 2006.

AA. VV., *Festa per Elsa*, a cura di Goffredo Fofi e Adriano Sofri, Palermo, Sellerio, 2011.

B. S., *Menzogna e sortilegio*, «L'Unità», 18 agosto 1948.

BARBERI-SQUAROTTI, G., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968.

BARBERI-SQUAROTTI, G., *Morante*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1971, pp. 268-71.

BARDINI, M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, pp. 107-338; pp. 555-616.

BELLONCI, G., *Elsa e i suoi critici*, «Il giornale d'Italia», 24 marzo 1949.

CAESAR, M., *Elsa Morante*, in *Writers and Society in Contemporary Italy: a collection of essays*, Leanington, Berg, 1984, pp. 211-33.

CALVINO, I., *Un romanzo sul serio*, «L'Unità», 1948.

CANCOGNI, M., *Mezzo premio Viareggio. Un romanzo di cartapesta*, «Il domani d'Italia», 29 agosto 1948.

CAPASSO, A., *Sortilegi della menzogna*, «Nazione», 28 settembre 1948, p. 3.

CAPOZZI, R., *Elsa Morante : The Trauma of Possessive Love and Disillusionment*, in Santo L. Aricò (a cura di), *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts, 1990, pp. 10-25.

CASES, C., *La Storia, Un confronto con Menzogna e sortilegio* (1974), in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 104-25.

CASES, C., *Una pagina della Morante*, «L'Indice», VI (1989), n. 3, pp. 6-7.

CECCHI, C. e GARBOLI, C., *Prefazione*, in *Elsa Morante Opere*, vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

- CECCHI, E., *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 78-81.
- CECCHI, E., *Prosatori e narratori. Elsa Morante*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, dir. da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 419-23.
- CHERCHI, G., *Elsa e la memoria*, «Panorama», 8 novembre 1982, pp. 169-72.
- CORDATI, B., "Menzogna e sortilegio": lo spazio della metamorfosi, «Paragone Letteratura», XXXVIII (1987), n. s., 4(450), pp. 77-87.
- DA RIN, A., *Tempo, modo e voce in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, «Lingua e stile», 2008, 2, pp. 245-90.
- DE ROBERTIS, G., *I sortilegi di Elisa*, «Tempo» (settimanale), 1948.
- DE ROSA, F., *Introduction à "Menzogna e sortilegio"*, «Chroniques italiennes», 2000, pp. 39-58.
- DONNARUMMA, R., «Menzogna e sortilegio» oltre il bovarismo, «Allegoria», XI (1999), 31, pp. 121-35.
- Elsa Morante / [études réunies par Marie-Hélène Caspar]*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2000.
- Elsa Morante, *Territoire du rêve*, trad. de l'italien et annoté par SCHIFANO, J.-N., Paris, Gallimard, 1999.
- FALQUI, E., *Tra racconti e romanzi del Novecento*, Messina, D'Anna, 1950, pp. 218-22.
- FERRONI, G., *Elsa Morante*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991, pp. 551-61.
- FINUCCI, V., *The Textualization of a Female "I": Elsa Morante's Menzogna e sortilegio*, «Italica», vol. 65, No. 4, Women's Voices, Winter 1988, pp. 308-28.
- FRABOTTA, B., *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante*, in AA. VV., *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, pp. 171-9.
- FUMI, E., *Il sortilegio della menzogna*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di LUGNANI, L., SANTAGATA, M. e STUSSI, A., Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 273-83.
- FUMI, E., *Rileggendo Elsa Morante: costanti e varianti*, «Critica letteraria», XXXIII (2005), 128, fasc. 3, pp. 565-80.
- FUSILLO, M., «Credo nelle chiacchiere dei barbari». Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini, «Studi novecenteschi», 47/48, giugno-dicembre 1994, pp. 97-129.
- GARBOLI, C., *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 149-64.
- GARBOLI, C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi 1995, pp. 27-65.
- GIUNTOLI LIVERANI, F., *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008.
- JEULAND-MEYNAUD, M., *Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante*, «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 300-24.

- JORBA, M., *Langue de l'amour, langue du mythe chez Elsa Morante*, «Collection de l'Écrit», 2004, n. 7, pp. 111-135.
- LAZZARI, L., *Le relazioni madre-figlia e madre-figlio in due romanzi di Elsa Morante: "La Storia" e "Menzogna e sortilegio"*, «Versants» (2006), 52, pp. 229-59.
- Lecture di Elsa Morante, a cura del gruppo «La Luna», Torino, Rosenberg & Sellier, 1987.
- LUCAMANTE, S., *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998.
- MASSARI, G., *L'isola di Elsa*, «Il Mondo», 19 marzo 1957.
- MC DONALD CAROLAN, M. A., *The Missing Mother : Procreation vs. Creation in Morante's Early Fiction*, «Rivista di studi italiani», XIII (1995), 1, pp. 100-17.
- MENGALDO, P. V., *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», XXI (1994), 47-48, pp. 11-36.
- MENGALDO, P. V., *Il Novecento*, Bologna, il Mulino 1994, pp. 161-7; 330-7.
- MENGALDO, P. V., *Menzogna e sortilegio*, in MORETTI, F. (a cura di), *Il romanzo*. Vol. V : Lezioni, Torino, Einaudi, 2003, pp. 571-84.
- MONTEFOSCHI, G., *Funzione dei personaggi e linguaggio in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, «Nuovi Argomenti», n.s., 15, luglio-settembre 1969, pp. 252-67.
- Morante e la scrittura femminile*, a cura di MIGLIO, M. P., Roma-Bari, Laterza, 2005.
- MORANTE, M., *Maledetta benedetta: Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986.
- NOZZOLI, A., *Elsa Morante: la fuga nell'utopia*, in *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 129-46.
- PAGNAMENTA, R. B., «*Menzogna e sortilegio*. Un romanzo a due voci?», «Rassegna europea di letteratura italiana», 5/6, 1995, pp. 101 – 16.
- PAMPALONI, G., *Menzogna e sortilegio*, «Il ponte», V (1949), pp. 544-5.
- PANCRAZI, P., *Fantasia e sortilegio della Morante*, in *Scrittori d'oggi*, vol. V, Bari, Laterza, 1950, pp. 95-100.
- PETRIGNANI, S., *Elsa Morante. Dell'amore e del tormento*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 113-20.
- PICKERING-IAZZI, R., *Images of Motherhood in Aleramo, Morante, Maraini, and Fallaci*, «Annali d'italianistica», 7, 1989, pp. 325-40.
- PIROTTI, U., *Intorno a "Menzogna e sortilegio"*, «Studi e problemi di critica testuale», 57 (1998), pp. 205-23.
- POETI, A., *Riflessi speculari e identità femminile nell'opera di Elsa Morante*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe», 7 (1994), 2, pp. 21-36.
- PULLINI, G., *Il romanzo italiano del dopoguerra: (1940-1960): con bibliografia 1940-1970*, Padova, Marsilio, 1965² [I ed. 1961].
- PUPINO, A. R., *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, pp. 49-90.

- RAVANELLO, D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.
- ROSA, G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (poi Net 2006), pp. 9-103.
- ROSA, G., *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- SGORLON, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988.
- SICILIANO, E., *L'anima contro la storia. II – Elsa Morante*, «Nuovi Argomenti», n. 3-4, 1966.
- STEFANI, L., *Favola e ideologia in «Menzogna e sortilegio»*, in AA.VV., *Quaderno '70 sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 175-88.
- VARESE, C., *Elsa Morante (I e II)*, in «Occasioni e valori della letteratura contemporanea», Bologna, Cappelli, 1967, pp. 345-52.
- VENTURI, G., *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 16-58.
- WOOD, S. L., *The bewitched mirror: imagination and narration in Elsa Morante*, «The Modern Language Review», 86 (1991), 2, pp. 310-21.

Saggi psicoanalitici

- FREUD, S., (1892-1895), *Studi sull'isteria*, in *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, vol. I, 2003.
- FREUD, S., (1895), *Ossessioni e fobie*, in *Opere*, vol. II, 2002.
- FREUD, S., (1896), *L'eredità e l'etiologia delle nevrosi*, in *Opere*, vol. II, 2002.
- FREUD, S., (1898), *La sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in *Opere*, vol. II, 2002.
- FREUD, S., (1899), *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, 2002.
- FREUD, S., (1905), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere*, vol. IV, 1989.
- FREUD, S., (1908), *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere*, vol. V, 2001.
- FREUD, S., (1908), *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, in *Opere*, vol. V, 2001.
- FREUD, S., (1909), *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. VI, 2003.
- FREUD, S., (1910-1917), *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in *Opere*, vol. VI, 2003.
- FREUD, S., (1912), *Modi tipici di ammalarsi nervosamente*, in *Opere*, vol. VI, 2003.
- FREUD, S., (1914), *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, vol. VII, 2000.
- FREUD, S., (1917), *Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale*, in *Opere*, vol. VIII, 2002.
- FREUD, S., (1920), *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, 2000.
- FREUD, S., (1921), *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità*, in *Opere*, vol. IX, 2000.

- FREUD, S., (1923), *Nevrosi e psicosi*, in *Opere*, vol. IX, 2000.
- FREUD, S., (1924), *Il problema economico del masochismo*, in *Opere*, vol. X, 2000.
- FREUD, S., (1924), *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, in *Opere*, vol. X, 2000.
- FREUD, S., (1925), *La negazione*, in *Opere*, vol. X, 2000.
- FREUD, S., (1927), *Feticismo*, in *Opere*, vol. X, 2000.
- FREUD, S., (1931), *Sessualità femminile*, in *Opere*, vol. XI, 2003.
- HESNARD, A., *La sexologie*, Paris, Payot, 1959.
- JUNG, C. G., (1909/1949), *L'importanza del padre nel destino dell'individuo*, in *Opere*, a cura di Luigi Aurigemma, Torino, Boringhieri, vol. IV, 1973.

Altri studi

- DAVID, M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- DE BROSSES, C., *Du culte des dieux fétiches*, Paris, 1760.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2014.
- FUSILLO, M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.
- GUIDUCCI, A., *La mela e il serpente*, Milano, Rizzoli, 1974.
- GIOANOLA, E., *Saba: la «madre» e l'ombra di Oreste*, in *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 197-226.
- LAVAGETTO, M., *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- LAVAGETTO, M., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.
- WEINRICH, H., *Metafora e menzogna : la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Siti web

- Corriere della Sera / Dizionari, *Dizionario della Salute*, <http://www.corriere.it/salute/dizionario/>, consultato tra il 12 e il 16.02.2016.
- Encyclopaedia Universalis, *LOMBROSO Cesare (1836-1909)*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cesare-lombroso/>, consultato il 26.09.2015.
- Homolaicus, *La filosofia italiana e il neoidealismo di Croce e Gentile*, <http://www.homolaicus.com/teorici/croce/croce.htm>, consultato il 03.02.2016.

Internet Culturale. Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane, *Umberto Saba. La poesia di una vita*, http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_336.html, consultato il 24.10.2015.

ORSI, G., *Una gattara di mio gusto*, <http://morantesca.blogspot.ch/2010/09/una-gattara-di-mio-gusto.html>, consultato il 10.10.2015.

Psychomedia, *Sulla "coazione a ripetere"*, <http://www.psychomedia.it/neuro-amp/99-00-sem/ferrante.htm>, consultato il 12.11.2015.

Treccani, *Coazione a ripetere*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_\(Dizionario-di-Medicina\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_(Dizionario-di-Medicina)/), consultato il 12.11.2015.

Treccani, *Feticcio*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_\(Universo_del_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/feticcio_(Universo_del_Corpo)/), consultato il 22.01.2016.

Zanichelli online per la scuola, *Il rapporto fra intellettuali e fascismo. I manifesti di Croce e Gentile*, http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-3/pdf-online/tema-fascismo_manifesti.pdf, consultato il 26.09.2015.

